

٨

أكتوبر - نوفمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

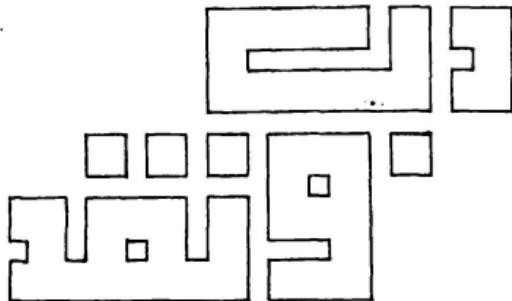
مِنْهُمْ

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



مكتبة لسان العرب

www.lisanarab.com



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني الفتحي الموحدى

العدد الثامن

السنة الأولى

اكتوبر

١٩٨٤ نوفمبر

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهرين

□ مستشار التحرير

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنتيس

د. لطيفة الزيات

مالك عبد العزيز

□ الإشراف الفنى

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

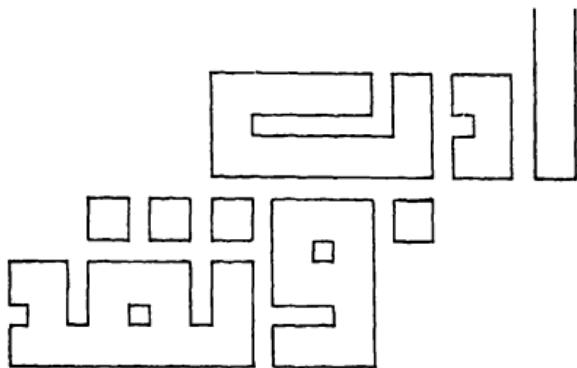
فريدة النقة اش.

□ المراسلات: مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهالى ٤٣ ش عبد العالق ثروت

القاهرة - الرقى البريدى ١١٥٠

أسعار الاشتراكات لسنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدي

في هذا العدد:

صفحة

- د. الطاهر احمد مكي
حلمي سالم
محمد عفيفي مطر
اسماعيل العادلى
عبد القادر الشاوى
((المغرب))

عن النهضة في الفكر المغربي الحديث عبد القادر الشاوي (المغرب)

- * قصة قصيرة : شمس هاديا سعيد ٥٤
 (لبنان)

* شعر : تصاند برهان شاوي ٥٨
 (العراق)

* صورة المهدى الدنقلاوي السوداني د. احمد محمد البغوى ٦٠
 (السودان)

* شعر معاصريه في شعر معاصره جاسم الياس ٧١

* شعر : ليالي ما وراء البحار محمد كشك ٧٣

* قصة قصيرة : بوابات مصر اولية

صفحة

- * مسرح الكسي اربوزوف ٧٨
- * شعر طائر ١١
- * قصة قصيرة : الوبيس ١٣
- * ثلاثة خطابات عن المسرح لأنور فرج ١٥
- * شعر : السمسار ١٠٢
- * الممارسة الإبداعية في تجربتي الشعرية ١٤
- * شعر : الجدار ١١٨
- * عن سجننا العربي الكبير ثالث لى نراشة فرنسية محمد المخزنى ١١٩
- * إنها حلقات في سلسلة واحدة د. سعيد اسماعيل على ١٢٥
- * حوارات : حوار مع الدكتور محمد براده اجرته : سهام بيومي ١٢١
- * المكتبة العربية : قراءة في : نماذج من الرواية معين بسيسو ١٣٨
- * الاسرائيلية المعاصرة عرض وتعليق : احمد فضل شبأول ١٤٤
- * المكتبة الأجنبية : القرد المتسرول د. مهى أبو سنة ١٤٨
- * دليل المصطلحات الأدبية ١٥٠
- * سينينا : من برج المدبغ الى بيت القاضى ١٥٢
- * مسرح : الحلاج .. مجنوبا نحو النور ١٥٦
- * القصة المغربية بين المحاولة والتجاوز ١٥٨
- * في ذكري السنباطي .. غاب اهل النن

افتتاحية

الحركة الأدبية في الأقاليم

د. الطاهر أحمد مسكي

كانت مشاعرى وانا آخذ طريقي الى مهرجان الشعر الذى اقامه النادى الادبى فى كلية الاداب بقنا على مسرحها منذ اسبوعين ، مزيجا من اللامبالاة والمجاملة ، رغم ان قائمة الشعراء الذين سوف ينشدون فيه بلغت خمسة عشر شاعرا بال تمام والكمال .

وكن وراء هذا الاحساس المتشائم ندوات كثيرة رأيتها في القاهرة ، على امتداد سنوات طويلة ، في جمعيات أدبية متعددة ، تتراحم فيها اسماء شعراء كثرين ، بعضهم يجيء من وراء الماضي ، ويحاول ان يفرض على الحاضر ، وشبان يحاولون ان يجدوا لهم في زحام الشهارة والنشر طريقا ، وان يسمعوا الآخرين ما عندهم وسط مخب الحياة وضيحيها ، ونقد بعضهم شهير بأنه يتناصب وهو ينتقد ، وأخر عرف بأنه يجامل وهو يقيم ، وثالث تعود أن يغير اسمه دون أن يحضر ، وأمضى الى المهرجانات المعلن عنها ، فإذا كل ما قرأت عنها في اعلانات الصحف أو منحات الأدب ، زيف لا يعكس الواقع ، وتزيف لا يمثل الحقيقة ، وإذا بالشعراء لا يبلغون نصف العدد المعلن عنه ، والنقاد غير الذين ذكرت أسماؤهم ، والمستمعون في حجم الشعراء أو دونهم عددا.

هذه الصورة في قناتها كانت وراء تناقل خطسوى وانا ذاهب الى مهرجان الشعراء في قنا ، فلما اخذت مكانى في القاعة ، واخذت اتميل ما حولى ، وجدتها خاصة بجمهور جاءه يسمع ، والشعراء الذين وردت اسماؤهم في قائمة الدعوة حضروا جمبيعا ، وانضم اليهم آخرون من جمهور القاعة ، سعدوا الى النص ، يحيون الجموع بشعر مرتجل ، ولم يتحرك احد من الحضور منصرنا الا مع آخر شاعر ، وبعد ساعتين اخر تعليق .

أمام اقبال الجمهور على الشعر الذى يلقى ، وحسن استيعابهم له ، وجودة ما انشد المبدعون ، لم اعد مجاملا يصفق دون ان يعي ، ويستجيد ما يسمع دون ان يتبعين ما فيه من روعة ، وغمرنى يقطنة اصبحت اهتماما ، نمتباقة ، فاعجابا ، فاتصالجا مع المبدعين والمستمعين ، ومحى هذه اللحظة التوهجية كل ما ترسب في أعماقى من رتابة ندوات القراءة الـ Cairo وشحوبها ، وما تشير من ملل يبلغ حد الغيظ احيانا .

كان الشعراء شبابا كلهم ، بين الثامنة عشرة والثلاثين ، وكلهم اقرب الى البداية منهم الى النهاية ، وأول ما هزني منهم ، واحيا في اعماقى ذايل الامل ، وازهر شاحب الرجاء ، القاوه المربي العجيل ، ملا تجلجج في الالقاء ، ولا خلل في الاصوات ، وانها كل حرف من العربية يأخذ حقه في النطق جهارة او خوتا ، مدا او قمرا ، ولا خطأ في ضبط الكلمات بنية او آخرا ، حتى مقدم البرنامج ، وكان شابا ومرتجلا ، لم تخنه لفته مرة واحدة ، وهو يعلق ، ويتحدث على البديهة ، في نطاق ما تقتضيه المناسبة ، بصوت نجيم ، ذكرنى بذلك النبرة الشجيبة التي ميزت القاء عمالقة الجيل السابق .

صعب على ان اقيم بدقة الشعر الذى سمعته ، لانى اؤمن دواما ان النن الجيد لا يكشف اسراره مع القراءة الاولى ، فما بالك بالسماع ، ولكن ذلك لا يحول دون ان ابدى بعض الملاحظات العابرة ، وقللتها هناك أمام الشعراء وجمهور المستمعين انفسهم ، حين توسيوا في بعض الخبر ، فعمدوا الى بيان اقوال رأى فيها سمعت ، والحوا ، واصروا ، رغم اعتذاري المتكرر .

كان الشعر الذى القى عموديا في اكثره ، صححا من حيث اللغة والبناء ، سليم الوسيط فى مجمله ، يستخدم من تقنيات الشعر الحديث : «الحوار» ، وتوظيف التراث ، والتجسيم ، والتجميد ، ويتکئ بعناية على الصورة الشعرية الجيدة ، وبعض الشعراء غاب عليهم

التشاؤم على نحو اعترف به ازعجني ، نقد آلمى ان تكون هذه :
وهم الشباب الفض والرجى ، نظرتهم الى الحياة ، مع الراى
لضواحي الحياة التى يتعرضون لها ، والمانة التى يعيشونها ،
ولقد وددت لو انهم تعلقا بالامل ، وبشروا بالتفاؤل ، ونضلوا من اجل
تغير الواقع المريض الذى نشكو منه جيما .

وعنت عليهم كذلك ، ان قصائدهم تدور كلها حول الحب والمرأة ،
وهما امران مهمان في الحياة دون شك ، ولكن من الخطأ ايضا ان نتصور
انهما كل الحياة ، وأن حركة الشعر وقف عليهما . منهاك الكثير الذى
يمكن ان تقع عليه احساس الشاعر اذا وسع دائرة تجاربه وخبراته ،
وتجاور ذاته وهو مهوى الشخصية الى العالم العريض حوله ، في جوانبه
الإيجابية والسلبية على السواء ، وهناك في عالم الفلاحين ، ودنيا
العمال ، ومجتمع الكادحين ، والذين يصنعون الحياة في وطننا ، والذين
يدمرونها ايضا ، الكثير الذى يستحق التأمل ، ويشير الانفعال ،
وجدير بالتصوير والتعبير عنه .

والحق ان شاعرين على الاقل لم يكن غزليهما على ظاهره ، وانما
وظناء للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية ، وهو ابر حمته لها ، كلا
ان هناك من اسر الى بان قبضة مباحث امن الدولة خائنة في الاقاليم ،
نهى تنس اتها في كل شيء ، النائه والخطير ، الحركة والتعبير ، تلاحق
اللائى يضمن النقاب في الجامدة ، والذين ينشدون الشعر الوطنى
في الندوات وان شعراء المهرجان كلهم بين طالب وموظف ، وان ما قالوه
لا يمثل اتجاههم الفالب ، وان دفاترهم الخامسة تضم شعرا وطنيا كثيرا
وجيدا ، يصور هموهم مواطنين يطمون بوطن اكثر سعادة وعدلا .

ولاحظت ان المرأة تمثل ما يقرب من ثلث الجمهور المستمع ان لم يكر
اكثر ، على حين خلت منها قائمة الشعراء المنشدين ، ولم اتردد في الاتقاء
بملاحظتي ملنا ، وجاء الرد سريعا : ان بينهن شاعرات من المستوى
نفسه ، ولكن التقاليد الضاغطة لاتزال ترى في المرأة الشاعرة شيئا غير
محبب ، اذا استخدمنا التعبير المهذب ، وهي مخلفات غير صحيحة اتمنى ان
نأتى عليها بالثقافة والتوعية والشجاعة ، لأن فتياتنا يبلان الجامدة
هناك ، ويعملن في كل المجالات ، ومن حقهن ان يمارسن اسمى ما يمكن
الانسان ، وهو القدرة على التعبير عن مشاعره ازاء ما يرى ويبحش ،
وانها لقرفة غير مقبولة ان ترتضى منها ان يكن رسامات ، وعارضات
موسقى ، ثم نضيق بهن شاعرات ، او كتابات .

كان عب الشعرا على العاصمه ممتهن في صهاجتها وادا سهره .
وتبليغونها ومجلانها الادبية كبيرة ، ملا احد يهم بهم ، او يعني بما يرسلون
في البريد . ولم تكل الاذاعات نفسها يوما ان تستجيب لهم ، ولم يحاول
الاعيزيون مرة واحدة ان ينقل لهم مهرجانا على امتداد تاريخه ، وهم
يشعرون حين يوازنون بأنفسهم بين ما يقرأون في الصحف ، او يسمون
في الترجم المختلقة ، او في الامسيات الشعرية ، انهم ليسوا دون الآخرين
موهبة ، ولكنهم ليست لهم اية حقوق . والشلة بينهم وبين العاصمه
بعيدة ، والتردد عليها يكلف وقتا ومالا .

واكثر ما قالوه صحيح ! وتذكرت على الفور ان مدير تحرير هذه
المجلة النادرة فريدة النقائص اقترحت ونحن نخطط لمواضيعها ، ان يتضمن
كل عدد منها دراسة علمية مستفيضة للحياة الادبية في اقاليم من اقاليم
مصر المختلفة ، ولكن تراحم المشاغل وتعقدتها حولنا قعد بنا عن تنفيذ
الاقتراح على النحو الذي تمناه ، ولكنه لايزال في الخاطر ، ولعل في اعداد
قريبة نجمل منه شيئا واقعا ، ثلنقى بعض الضوء ، ونعطي شيئا من الحق ،
لادباء الاقاليم المنسيين والمظلومين .

مصر بخير ، ولكن خيراها الان في الاقاليم ، فاذا اردنا ان نعيد الى
حياتنا الادبية رونقها وبهاءها ، وقوتها وصلابتها ، فلنترك وراء ظهرنا
حياة الاحتراف والافتخار في القاهرة ، وتبحث عن الاصالة والعنوية
هناك ، بعيدا ، في قرانا ومدتنا الصفيرة ، ولنحاول ان نهد اليهم
يد العون ، وان نجدهم الياس والاحباط ، وهذا شر ما يصيب اديب
او فنان .

د. الطاهر احمد مكي

هل الثقافة العربية مازوجة؟

حلمي سالم

منذ سنوات عديدة ، والحديث يتعلّم حول « أزمة
الثقافة العربية » .

وقد استقبلت حياتنا الفكرية العربية موجات متالية من
الاجتهادات بمدد توصيف الأزمة ونحصن أسبابها وتلمس
سبل تجاوزها ، قام بها نفر جبار من المفكرين والباحثين
والثقنيين العرب — جيلاً اثر جيل ومدرسة اثر مدرسة —
على اختلاف مواقعهم الفكرية والاجتماعية .

من تلك الاجتهادات التي رأت أن أساس الأزمة هو
أساس « سياسي » ، يتدخل مع أزمة الديمقراطية في البلاد
العربية .

وهناك الاجتهادات التي نظرت للازمة باعتبارها أزمة
« المقلانية » في الفكر العربي .

وهناك الاجتهادات التي جعلت جواهر الأزمة يمكن في خلل
الصياغة السلبية بين « التراث » و « التجديد » أو بين
« الأمالة » و « المعاصرة » .

وهناك الاجتهادات التي وبلطت الأزمة بالطبيعة
الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للبلدان « العالم الثالث »
عامة ، والعالم العربي خاصة ، ضمن الاطار الواسع
للثقافة « التابعة » .

وهناك وهناك وهناك .

جهود جادة طرحت السؤال وساهمت في الإجابة
بسلاحمات هامة وكبيرة .

* * *

على ان السؤال نم بطرح . مرأة ، في صيغته الثانية :
هل حقا هناك ازمة في « الثقافة العربية » ؟ او على
الادق :

ما هي ، بالضبط ، الثقافة « المازومة » ، في حيائنا
العربية ؟

واية ثقافة هي المصودة ، على التحقيق ؟

* * *

ان التأمل الناخص في السؤال بصيغته هذه ، سينتزع امامنا طرقاً
في القضية متنوعة ومحظنة عن الطرق التي كان السؤال بمصوريه السالفة
يؤدي الى اجابات عنها ، وان كانت اجابات هامة وكبيرة .

وعند هذا السؤال ، يمكن ان تتفتح فكرة يشير مؤداتها الى ان الحديث
المتصل عن « ازمة الثقافة العربية » ربما كان — من انسنه — غير صحيح،
او — على ادنى حد — منطويها على مغالطة عظيمة .

وتضييف الفكرة : ان الازمة ، انما هي — في حقيقة الحال — ازمة
ثقافة الطبقات المسيطرة في البلاد العربية ، وليس ازمة « الثقافة العربية »
على اطلاقها الذي يرى للثقافة العربية « كتلة » كافية واحدة .

وتخلاص المفكرة الى ان الثقافة النقيض لثقافة الطبقات المسيطرة ،
هي — على عكس ما يرى القائلون بالازمة — في حالة ملحوظة من حالات
نبوها وتطورها الكبيرين .

ولتنصل الفسكة قليلاً .

* * *

ان معظم الذين يرون ان « الثقافة العربية » تعيش حالة « ازمة »
شديدة ، ينطلقون من مفهوم للثقافة العربية « يطابق » بين الثقافة
السائدة التي تتجها وتزوج لها الطبقة السائدة (السائدة سياسيًا
واقتصاديًا واجتماعيًا وأيديولوجيًا) وبين مجل الثقافة العربية .

ومثل هذه « المطابقة » تنطوى على مزلق نظري ، يتجسد في الخلط
بين « الجزئي » و « الكل » حتى يستحيل الجزئي مسحوباً على الكل ،
مساوية له ومطابقاً .

كما ان مثل هذه « المطابقة » ، تنطوى على الواقع في خط الرصد
الواقعي والاجتماعي .

ان أصحاب نظرية « ازمة الثقافة العربية » يتجلّبون ان هناك
ثقتين لا ثقافة واحدة : ثقافة الطبقات السائدة القاهرة ، وثقافة
الطبقات المسودة المتهورة ، اي : الثقافة البرجوازية ، والثقافة التقديمية .
والواقع ، ان الثقافة التي تعياني ازمة شديدة ، هي ثقافة الطبقات
السائدة القاهرة .

وهنا ، نحب ان نشير الى انفسا حينما قلنا بوجود « ثقافتين » .
يشيرين الى الخلط بين «الجزئي» و «الكلي» ؛ لم يكن القصد من القول
الزعم بأن انفصالا عسريا يشطر الثقافة العربية شطرين معزلين ؛ ولا إنزع
بان الثقافة « البرجوازية » مجرد جانب جزئي قليل في الكل العامل
للتقالة العربية .

على ان ثقافة الامة ، عادة ، هي جماع ثقافة كل الطبقات التي تشكل
هيكل الامة الاجتماعي . وثقافة الامة ، بذلك ، ليست محصورة او مقصورة
بثقافة طبقة من طبقاتها .

ومحبيع ان كل مرحلة تاريخية ، بحسب معطياتها وتركيب القوى
الاجتماعية بها ، تبرز واحدا من عناصر هذا الجماع الثقافي ، ليصبح
الطرف الاوسع ناشيرا والابرز دورا (وهو في حالتنا هذه : الطرف
البرجوازى) نظرا لقيادتها لقيادة العمل الوطنى والاجتماعى في فترات
سمودها التاريخى ، لكن ذلك لا يعني - بحال - الففاء الاطراف
الاخرى في هذا الجماع الثقافي .

على ان اللحظة « التاريخية الراهنة » ، قد تركت لمسات جديدة على توحيد
التركيبة الاجتماعية - الثقافية العربية .

مثليا شارفت هذه الطبقات السائدة والحاكمة - في مجتمعاتنا
العربية - طريقها المسدود ، على المعبد السياسي ، فقد شارفت هذه
الطبقات الطريق نفسه ، على المستوى الثقافي .

ان هذه الطبقات البرجوازية التي تصدت لقيادة بعض حلقات
ويرا حل النصال الوطنى والسياسى والاجتماعى العربى ، قد وصلت اليه
الى مأزقها النهائى : الذى تجسده ، وبتجدد ، في عجزها الكبير فيما يتعلق
بالمسللة الوطنية ، سواء من ناحية مواجهة (اسرائيل) او ما مسمى (بالصراع
العربى الاسرائيلي) او من ناحية مواجهة الامبرialis ، في صورتها الحديثة
المتجددة .

كما يتجسد في عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمسللة الاجتماعية ، عن
انجاز وعدها بالعدل الاجتماعى و (تذويب الفوارق بين الطبقات) وتوفير
حياة اجتماعية كريمة للشارائح البسيطة الفقيرة من شعبها الذى اولاها
قيادته نظير هذا الوعد الموعود .

كما يتجسد في عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمسللة الاقتصادية ،
عن تحقيق دعواها بانجاز اقتصاد وطني (مستقل) .
ويتجسد ، اخيرا ، في عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمهمة الديمقراطية ،
عن تحقيق مجتمعات ديمقراطية حقيقة .

ان هذه الطبقات ، ازاء هذا العجز المتعدد ، تنكس اليوم او تنقلب
على مجلس دعواها وشعارتها السابقة .

* * *

وإذا أتينا للصعيد الثقافي ، سندع أن هذه الطبقات ، مثلاً انقلبت على دعاواها وشعاراتها بخصوص المهام الوطنية والاجتماعية والاقتصادية والديمقراطية ، فإنها تنقلب على دعاواها وشعاراتها في الفكر والثقافة ، لتصبح - كما نرى بوضوح - اضيق صدراً بالاتجاهات الابرارية والمقلالية والعلمانية والحداثية في الفكر العربي ، ما هيكم عن الاتجاهات الفكرية التقديمية .

انها - باختصار - تنقلب (حتى) على اعلامها ورموزها الفكرية . الذين ساموا . في لحظة سببها . فيدفع هذه الطبقات الى مداررة المدى الواسع في متسلمة قيادة مرحلة النهضة ، او ما كان ينبغي ان يكون - يتحقق - مرحلة النهضة البرجوازية العربية الحديثة !!

ليس غريباً اذن - في هذا السياق - ان تتنكر هذه الطبقات للتزاوج العثماني والمقلالي لذكرين برجوازيين كبار مثل زكي نجيب محمود ولويس عوض ، او - حتى - للتزاوج التراثي التجديدي لذكرين اسلاميين مسندين مثل عبد الرحمن الشرقاوي وحسين أمين ، مثلاً فعلت منذ نصف قرن مع على عبد الرزاق وطه حسين .

وليس غريباً - في هذا السياق - ان تتباهى ، او تبعث ، شئلاً الاتجاهات السلبية والثيوقراطية والرجمية في الحياة الفكرية العربية . كل هذه العلامات ، أنها هي تعبر عن « أزمة الثقافة البرجوازية العربية » تحديداً ، لا عن ازمة « الثقافة العربية » في انساعها العريض .

* * *

ولقد انفجر الحديث مجدداً ، بعد حصار بيروت عن ازمة الفكر العربي ، مثلاً انفجر من قبل بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وبعد اكتوبر ١٩٧٣ ومشتقاته من صلح ومعاهدة وسلام (مصرى اسرائيلي) وشقاق احمرى (عربى) .

عاد الحديث بعد حصار بيروت مشتملاً بشعار حرائق بيروت وغاراتها في دم الفلسطينيين : عجز المقل العربي ، انهيار الثانة العربية ، وما الى هذا القبيل من متراءفات اليه .

والحق ، ان الحقيقة التي جلتها حرائق حصار بيروت ، كانت تعبر عن « انهيار جذري » .

لكن الذى غاب عنا - وعن المتحدثين عن ازمة الفكر العربي برمتها - خاصة - هو التتحقق من ان هذا الانهيار الجذري كان - في جسمه الحال - انهياراً جذرياً للفكر العربي البرجوازى . كتجلي من تجلیيات الانهيار الذى أصاب الانظمة والطبقات التى انحررت وسبده فى سباب العرب .

ان المهزوم الاول في بيروت، كان الانظمة العربية ونكرها ، لا الشعوب ونكرها . فالشعب العربي في بيروت هو الذى صمد ، والثقافة التسورية التقديمية العربية في بيروت هي التي هممت .

بل ان صمت بعض (الشعوب) العربية في اقطارها ، هو — في حقيقة امره — صمت بضاد الى رصيد الانهيار للأنظمة العربية ، لا بهذه الشعوب بالتحديد . تلك الانظمة التي تمارس على شعوبها اشكالا من الكبت والقمع والعزل منعها — وتنعمها — من مزاولة تعبيرها عن نفسها عبر ما يزيد عن ربع قرن .

* * *

هذه الزاوية من «الاجلة الفقضية» ، تحملنا نرى بوضوح ، ان الثقافة الوطنية وال التقديمية العربية غير منها و غير مازومة » بالمعنى الذي يسود الحديث عن «ازمة الثقافة العربية» بعامه ،

وهنا ، نبادر الى القول بان الثقافة الوطنية وال التقديمية العربية ليست خالية من المشاكل الكبيرة ، فمثل هذا القول سيكون ضربا من ضروب الوهم الزائف والغرور الخصب .
للثقافة الوطنية التقديمية العربية مشاكلها البارزة ، ولعل اهمها مشكلة التواصل والاتصال مع جماهيرها العربية العريضة .

مع ما يرتبط بهذه المشكلة من مشاكل نظرية ونضالية : مثل مشكلة خصوصية الطرح المادي الجدل في بلدان العالم العربي ، وتطویره طبواها ينبع عن جملة السمات (الاجتماعية والثقافية والتاريخية) للبلدان العربية ، ضمن الاسس المنهجية العامة لهذا الطرح المادي الجدل .

وليس الحديث عن «ازمة حركة التحرر الوطني العربية» الذي بدا يسرى في الاوساط الثورية العربية في الاونة الاخيرة ، الا اشارة — من بعض وجوهه — الى تنصيب الثقافة التقديمية والفكير الثوري من هذه الازمة .

ان المنكرين الذين يغصون — نظريا — ازمه حركة التحرر الوطني العربية يشيرون الى ان هذه الازمة تنطوى على الانصاف عن مشكلتين متشابكتين :

الأولى ، هي عجز الطبقات البرجوازية (التي تقود الحركة ، حتى الان) عن اكمال مسيرتها بالسدى الذي تتطلب مصلحة شعوبها .

والثانية ، هي انتشار الطبقات الشعبية للنبو والنضج الكاملين اللذين يؤهلانها لقيادة العمل الوطنى بدلا عن الطبقات البرجوازية .

وبين المشكلتين تتفاعل الازمة الكبيرة .

ومن هذا الضوء ، يمكن القول ان «مشكلة» الثقافة التقديمية تختطف في (طبيعتها) عن «ازمة» الثقافة البرجوازية .

ان مشاكل الثقافة التقديمية ليست — على أية حال — من نوع محنة الانهيار الذاتي والافلاس الداخلى التي تعانيها ثقافة الطبقات السائدة .

الأزمة هنا — في الفكر التقديمي — هي أزمة نبو وصمود ، بينما هي هناك — في الفكر البرجوازي — هي أزمة انحدار وزوال .
وثمة فارق جوهري بين مشاكل «الحياة» ، ومشاكل «الموت» .
هو الفارق التاريخي بين بدايات تبلور طبقة ناهضة ، و بدايات انحدار طبقة سائدة » .

* * *

لقد شهد الفكر الوطني والتقدمي العربي في السنوات الثلاثين الأخيرة تطورات ملحوظة ، عملت على توسيع آفاقه النظرية والإيديولوجية ، وعلى تنوع وتجدد الطرق التي يرتادها ، والقضايا التي ينتمي لها بالبحث والتحليل .

وشهدت الحياة الفكرية العربية تدرا خصبا من الابحاث والاطروحات الفكرية والسياسية والفلسفية والأدبية المهمة ، التي ساقها أصحابها من منظور تقدمي .

ان الابداعات الفكرية المتتجدد والجريئة لكل من : حسين دروة والطيب نزيبي ومهدى عامل وأدونيس وعبد الكريم الخطيب وائز عبد الله وسمير أمين ، وغيرهم ، لا يمكن ان تعدد علماء على انهيار الثانة العربية ، بل انها — تبليا — عالمة بارزة على نسو واتساع وثراء الفكر الوطني والتقدمي العربي .

بل ان المرأة لا يكون مغاليا او شاطئا ، حينما يقول ان وجه الثانة الوطنية والتقدمية العربية على صعيد الابداع الادبي — كمثال — هو الوجه الأكثر اشراقا وعلوا في الحياة الفكرية العربية .

ذلك ان الانتاج الباهر لشعراء مثل : محمود درويش وسعدي يوسف وعبد اللطيف اللعبى وأدونيس ، او لروائين مثل : الطاهر وطار والطاهر ابن جلون وعبد الرحمن ميف واميل حبيبي وحليم بركات وغيرهم ، ليس الا دليلا ناصعا على حيوية وتنقدم الابداع الوطنى والتقدمى العربى . ولستنا نوند الاستطراد في عرض المجالات المختلفة في حباتنا الفكرية والثانوية والابداعية ، فليس ذلك هو الغرض الاساسى . وحسبنا تلك الاشارات السريعة الى ما عرضنا في مجال الابداع الفكرى والشعرى والروائى ، كمثال .

* * *

اذن ، لماذا يسود الحديث ، بهذا التعميم الخاطئ ، عن ازمة الثانة العربية باسرها ؟ او على الادق لماذا يبدو الأمر — فعلا — كائنة « ازمة الثانة العربية الشاملة » ؟

الواقع ان عدة عوامل تتدخل — مجتمعة — لتعطي هذا التضليل وهذا الشعور العام بان هناك « ازمة شاملة » في « الثانة العربية الراهنة » .

من هذه العوامل ، ان اغلب الحديث الاساسى حول ازمة الثانة العربية ، يصدر عن المفكرين البرجوازيين « المقلانين — والمستربين — والمعلمانيين » .

وهؤلاء هم ، حقا ، اولى بالتأسي والتألم ، لأنهم هم المخذلون الاساسيون في طبقتهم وفي نظر طبقتهم ، وهم الذين زحزحهم التراجع والعجز البرجوازى الى اواخر الصنوف محظوظين بالازكار والشكوك ، بعد ان كانوا ينحدرون الصنوف محظوظين بالتقدير والضوء الذى يلقي بمنكري رواد ، ابان ثورة طبقتهم وصعودها الوطنى – الاجتماعى – الفكرى .

لقد اصيب هؤلاء المفكرون بتخيبة امل دامية ، حينما رأوا – ويرون – تراجع القيم المقلالية والعلمانية والتجميدية التي افنت اعمارهم في سبيل تسييدها في البنية الفكرية للمجتمع العربى .

ولما كان هؤلاء المفكرون « البرجوازيون » لا يتصورون فاصلا بين ثقافة « الطبقة البرجوازية » وبين « ثقافة الامة » ، حيث الطبقة – لديهم – تساوى الامة ، خاصة في لحظات النهوض التاريخي الذي يقوده البرجوازيون ، فان اي نكوص او ترد لثقافة البرجوازية يعني عندهم ان ثقافة الامة باسرها في خطر .

ومن هذه الصواميل ، انخداع بعض المفكرين والمتقدسين بهذا التصور الذى تقسوم عليه رؤية المفكرين البرجوازيين لانهيار الثقافة العربية .

فقد انخرط كثير من المفكرين والمتقدسين التقديسين وراء الفهم المغلوط ، وراحوا يتضاحبون – هم الاخرون – بانهيار « الثقافة العربية » وارتكبوا وعجزها ، متناسين ان الازمة الاصلية هي ازمة الفكر البرجوازى المسيطر ، كواحد من مظاهر ازمة طبقة المسيطرة .

بل لقد بلغ الانحراف في هذا التصور ببعض المتقدسين والمسكرين التقديسين درجة جعلتهم ينشدون العودة الى مرحلة رئامدة رامع الطهطاوى ومحمد عبد وقادس امين ، وغيرهم من رواد التحدث « البرجوازى » العربي ، في اوائل ما سمي عصر « الدولة الحديثة » !!

والواقع ان هذا التشددان انما يتجاهل أن قرنا ونصف قرن قد مر ا منذ الطهطاوى حتى لحظتنا الحاضرة ، بما تعنيه هذه الفترة الطويلة من تغيرات وتطورات وتحولات اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية كثيرة .

تغيرات وتطورات كثيرة ، ابرزها جبينا ان موقع الطبقة البرجوازية – التي قادت العمل الوطنى ، السياسي والاجتماعي والاقتصادي والفكري ، طوال هذه الفترة – قد تغير ، لتصبح كابحا من كوابع العمل الشعبي الوطنى ، وان طبقات اخرى قد بدأت تصعد لتنجز – او ل تستكمـل – المهام الوطنية والاجتماعية والفكرية ، التي كانت مهـوطة بسابقتها ، والتي لم تـوف الطبقات البرجوازية المسيطرة شـوطها الطـويل الى مـداء السـكـامل .

وهنا ؛ ينبغي التأكيد على أنه حرى بالمتقدمين والمفكرين التقديميين ؛
الا ينددوا خلف هذا التصور الذي يصدر عنه المتفقون والمنكرون البرجوازيون .
حتى لا يقمعوا في مزق الدعوة والترويج لبعث وترميم الثقافة البرجوازية .
ونطويل أيدها . وهم المتقدميون :

ان الجهد الاساسي لهؤلاء المفكرين التقديميين ينبع في اتجاهه صوب تدعيم موقع الثقافة التقافية والفكر الناہض : تطويراً وتنميّتاً، وترسيخاً، فذلك هي المهمة الاكثـر جـدـارـة من المناـدة عـلـى الطـهـاوـيـ وـلـطـفـيـ السيد وـقـاسـمـ اـمـينـ وـغـيرـهـ منـ المـفـكـرـينـ الـذـيـنـ اـرـتـبـطـ جـهـدـهـمـ العـظـيمـ بـمعـطـيـاتـ وـهـمـ نـعـدـهـاـ اللـحظـةـ التـارـيـخـيـةـ الـاجـتـيـاعـيـةـ الـفـكـرـيـةـ الـراـهـنةـ .

* * *

اما اهم العوامل التي تساهم في جعل الحديث عن «ازمة الثقافة العربية»
حديثاً عاماً ، وكأنه الحديث عن «ازمة ثقافة الامة» يأسراًها ، هو عامل ذو
طرفين :

الطرف الأول ، هو المبدأ المعروف من أن ثلاثة الطبقة الحاكمة المسائدة تكون هي — عادة — **الثانية المسائدة والأخير رواجا** ،

فالطبقة الحاكمة إنما تحكم وتستمر ، بحسبيد أدواتها الأيديولوجية الفكرية والاعلامية ، وهي — ف هذا — مالكة الأجهزة والمؤسسات والتنمية التي تجعل من ثقانتها وأيديولوجيتها تبدو ان كما لو كانت ثقافة وأيديولوجية سائدة طبقات المجتمع .

اما الطرف الثاني ، فهو أن ثقافة الطبقات الصاعدة ، هي ثقافة مسطهدة مفروبة مخوضطة من قبل الطبقات الحاكمة ، التي تلك تقنية نشر الثقافة وأجهزة انتاجها وترويجها ، بينما الطبقات الشعبية محرومّة من تلك الأدوات.

فنتظر محاولات كسر هذا الطوق ، محاولات مطمورة مغمورة في الأغلب ، أو ضعيفة تعتمد الجهد الذاتي (كما يحدث في مصر ، كمثال) في أحسن الأحوال .

فإذا تضافر الطرفان واجتمعا (ثقافة سائدة ماضية للعلبة الثانية القاهرة + ثقافة مسودة مقصورة للطبقات المسودة المقصورة) بدا لنا أنemic كما لو أن الثقافة السائدة هي الثقافة الشاملة الوحيدة وأن أية أزمة في هذه الثقافة الشاملة الوحيدة هي أزمة شاملة في ثقافة الشعب باسره .

اما العمل من اجل الا تصبح هذه الطبقة سائدة ، ولا تصبح ثقافتها

وألا تظل ثقانتها — من ثم — مغهورة ، ذلك هو المفتاح السياسي — الاجتماعي
لمعالجة الوضع برمته على المستوى التاريخي .

على أن المفتاح الفكري له ، فانيا يبدأ من « فض الاشتباك » بين م فهو
« الثقافة البرجوازية » وفهم « الثقافة العربية » في عمومه ، ومن الكف عن
الاستغراق — لدرجة الغرق — في وهم أن الثقافة العربية مازومة طالما أن
ثقافة الطبقات البرجوازية مازومة .

ليس المقصود هنا ، بالطبع ، ترك الثقافة البرجوازية تموت ، ولا دفعها
للموت النهائي . نفي هذه الثقافة — في آخر الأمر — جوانب علمانية وعقلانية
وتتجديدية ينبعى الاستغناء منها والحرمن عليها ، ومن ثم ، التأسيس عليها
لبناء ثقافة جديدة لا تتنكر لكل جوانب « الثقافة الذهابية » ، ولا تخاطر في جوانبها
المنهارة ، في أن .

المقصود ، بالتدقيق ، أن تكت عن الانخداع والانخراط .

أن تلتقي إلى ثقافتنا الوطنية الديمقراطية والتقدمية .

فلن كانت هذه الثقافة ليست هي السائدة اليوم ، فانها ثقافة المستقبل
الغريب .

شعر



فتح باملاء

محمد عفيفي مطر

١ - فصل الخبر المقدم

النف بالشمس وغبار المسافات المفتوحة
اغسل جسدي بالقش ورغوة الغضب وخناجر
العشيب المستنة .

وافتض اختام الريح وكمون الندى في البراعم
يسكن النحل تحت ابطى وبين اصابعى تختبئ
الينابيع الخائنة

والارض زجاجة تهشم الوان الطيف وتذريها على
جسدى المعلق بين الجوع والربيع
امتلىء شيئا فشيئا كالبيقطين العسلى الاحمر المثلثى
نوق أهرامات التراب ومصاطب التحاريق
انضج بطينا

ب
ط
ى
ء
ا

وأفرح بمراهقتي واكتشاف دمى
اتجلى للأطفال كرة أرضية لامعة تتدحرج
وللطاقيفة مؤامرة ملغومة
وللأخلاص الغاوين لغزا مطاردا
وانت تحت عيني حرث يتكور ويتجوف
لنا المشيطة حيث نشاء
وبين السرتين رغيف ينتظر الوارثين .

* * *

وهذا هو الماء والماء والماء
والماء بوابة يفتح الليل أفقالها فتتمر الخلائق :
هذى مخاضرة البحر للبحر ،
هذا زواج الينابيع ، والنهر يسحب محرمة العرس
منقوشة بالدنانير والعشيب .. ينثر أقراطه
واسورة ، الماء بوابة يفتح الصبح أفقالها :
ها هو الله يلقي تحيااته شجرا
وحروفنا يطيرها في فضاء الكتابة
صسفوفاً صسفوفاً ..
خلمت قميص دمى .. اشتبتكت من حبائل اسمائه
لحظة الصيد ، اوقتنى في مفاجاة السنبلة
لاستالف الطير ، يخددع الطير لى :
اهبطى في سلام الغيوم البطيئة .. فلتذهبى
نوح القلب أعقده سنبلا سنبلا ..
هذه لحظة الصيد :
سرب الحمام يدخل أبراج ذاكرتى ،
كل ورقاء من نعمة الحرف تجدل عش الكلام ..
هو الطير ..
هذا هو البحر محتشد النوم تحت الملاءات والخضرة المعتمة
تلعبه في سرير التذكر شمس الكوابيس والوقت ،
معصمه ازدان بالأرض اسورة والبلاد الفسيحة
مرسومة في مدارجه :

هاهى الأرض زهرية من رماد الهشاشة
منقوشة بالجعارين والخيل ، مكتوبة في شظايا
العروش « التواويس » أسماء من ملوكاً صولجاناتها ،
فوق فخارها المتكسر لما زالت التبلاد القديمة دافئة
والخطى فوق وجه الجنان تصرخ
بين حطام العواميد والبهو آلهة تتكلم في كتب الصلوات ..
استمع :

هاهو البحر يلبس أسورة الأرض يخلعها
والنساء الجميلات في جسد البحر يفتحن لى طرق اللحظة
الملكية خضراء معتمة او مشجرة بالحرير الرمادي
. والحمرة القانية .
سماء الظاهرة مثقبة ، ذهب الكون يهوى الى الماء
والبحر يفتح قفل خزانه :
ذهب صاعد
ذهب هابط

والقباب على حافة الماء تخلع قمصان شهوتها الهاوية
وتطلق صرختها .
— راحل انت والذهب المتوجض في لحظة المد
بيني المدائن يحشد في الماء قطعانه المعدنية ،
يبنى على الماء ابراجه والحمام يسطعن من افق الموت !!
أم انت تغسل قمصان صوتك في كتب الماء تنتظر
البحر تمثى على وجهه وتوأخي — على صرفة الوقت
والمدن المستفيضة للموت — بين النجيل المرابط في
قدميك وبين المسافة وهى تمد طنافسها وترج على
القاع مملكة النوم واللغة العذبة الجامحة !!
— خلعت قميص دمى .. كل ما فيه أسماء نخل من
الغرية المستفيضة بين الاكف وبين العيون
القريبة في الهمس ، افعال موت متنعة برماد الهشاشة ..
ارحل ..

هذا هو الرقص .. انظره جسداً يتفرع
ايقاعه في الفراهة والعنف ..
هابجسدي يتكلك في الدهشة المستربدة ،
صبرني الماء ماء والبسته صرختي ..
جسدى جسد البحر .. مابيننا وردة حية تتفتح
تفوى دمى بائتلاف الردى والنحولة
وارحل .. والبحر عاصمتى وخطائى ،

اشلاركه شهوات التنقل في جسد الأرض ..
هل تفتح المدن المستقيمة للموت أبوابها للبريد
المسافر بيته وبين القبائل بالكتب الجارحة ؟!
بطينا أساورها بين قبولة الهاجرة
وبين الضياع المطيفة في الحلم ..
ماء ،
وهذا هو العرش .

* * *

هذا كرسى الانسان ممدود بين مخاضتى
الوطن الواسع :
مسقوف بشملة الليل المرتخية وعواميد
النهار الملىء بتغيرات الظل والنور
هذا كرسى الانسان .. تعشش فى مخرماته
إلى يوم الوعد يماما خضراء مجلدة مؤتلة
 بالأومة

أكالمها وتتكلمنى ، تطيف على وجه الماء فانظر :
سيدة يكتشف عنها الزيد ويتفتح المحر ..
* * *

هوت نجمة فاستضاعت ممالكها السبع ، وانتفضت
نافثة الماء منسوجة بالعروق المضيئة ،
مر سحاب كثير ، وفي الأرض اعجاز نخل على
هيئه الآدميين مصنوفة في ممالكها ، الفيم يرمى
قنانيله من فوق الظلام السماوى ،
ينكشف الرمل في خفة الحلم :

سيدة يتطاير بين ضفائرها سمك البرق
والماء ، ينكسر الأفق تحت خطاهلا .. فتهبط ،
في الأرض اعجاز نخل على هيئه الآدميين
تهبط سيدة الماء والبرق ..

ـ : من أى طين شيوته المقادير فخاره ، أى آنية
أنت منها تنضح نارا مبللة وترشحت عضوا فعضوا
وقلت بين يدي جنائفك السبع وانعقدت في
سريرى براعمك اللهبية حتى استوينا قطانا دما !

٢ - فصل الأركان المتيبة

للقبيلة نار مرمرة ..
ليس من جوهر النار الا دم جمرة في رماد التذكر ،

طقس القرى وشميم الثريدة والبن والهيل ملصلة في
بقيايا القصيدة ،

نوم النساء تخطفه فزع الحلم :

كانت سماء زجاجية وغرائب سود تدوم
كالعصف .. كانت تدق السماء فتثقبها والشظايا المدماء
تهوى ومن تحتها الطير والخيل اعناقها تطأير والتزف
يعلو ويعلو .. فيفتحن من صرخة الرؤبة الجن :

ارض مدي يتشقق من ظلاً طال موسمه ،
والشموس الخفيضة ترمي الجريد المسفع ،
والعشب رمل تذريه بين المضارب لامحة الريح ..
خيمة شعر تداولها الخرق والررق ، شمس الرمادة
ذائبة في احمرار العيون ابيضاض الشفاه الملحة ،
انتبذ الأهل من وقدة الصهد رمل الجحيم يديرون أرغفة
اللغو بينهم يأكلون الاحاديث تأكل اكبادهم لهجات التذكر ،
ايديهما تتقطط جمر الحصى ،
ويخطرون في الرمل يستقرئون الطوالع والقصن
يستنهضون العرائفات ارث القبانية والزجر ،
والشمس تدنو جمالها الذهبية ..

هم حملوني شموساً تذيب البرابيع والضب
راحلى ظماً كدسته التواريخ جوع بواكلنى جسى ..
وانا من زمان القبيلة اصطحب الغول أسمع زمرة
لاغلام السعالى مع الجن
احمل سجع الآلة والموقن الصعب ، والنهر
وجه الطريدة بين سراب السباسب .

* * *

وغلبني الحال واعتورتنى واردات الحواس
وعوارض المشاهدة ، وكتاب الأرض يتنقل
بين التأويل فالملم من صدا الحروف قائم الأمر
وفسحة البصيرة ..
للبلاد اطراف مبللة يغمرها الماء :
جدائل محلولة في البحر تترسب عليها بلورات
الملح الفضي فيشتعل الرأس شيئاً
والظماء لما ينقطع .
اقدام مرتبة تتناسل بين اصابعها السراطين
والكائنات الهمامية والصدفية وغراء الزواحف

المتسافدة والاعشاب المتوجهة .. وبينها وبين
 الخطوة مسافة دم لا يجيء .
 فم يتقرح في شفتيه خراج الكلام وتعشش
 الطيور بين اسنانه المفلجة .
 وينمو الططلب والنخل على بقايا الفرائس
 وبينه وبين البلاغ مسافة صرخة مطأة
 في الذاكرة لا تعلو .
 يدان معقودتنا الاصابع تتسلط منها الحنا
 ويقطر الدهن ، فتشتعل غرائز القرش
 وتشتبك الحيتان حول الفلزات المفتة
 المصبوغة بالعندم والعناب .
 وللبلاط شكل الجesse المسجى الذى
 يحمله قتب من معجون النفط وريم السلالات
 المتخررة وغالط الكلبين
 تسمل الشمس عينيه :
 او ليس من ملائكة بلليس من
 وهم الفرح به بلليس من وهم وجوده في
 قيمة هنا او هناك !!
 بل ماء وجسد نقيع لا يفرق ولا يشرب
 هلك الطالب والمطلوب ..

* * *

تخطقنى الجناد ..
 قصر أبيك على النهر :
 أعمدة مرمر يتعرق فيه تداخل لون بلون
 وصوت الخطى زجل تتعالى القباب به
 والسماءات معصورة تتقطر بين الثريات
 نهر وشمس أسيران في السقف !؟
 قلت : انتهيت وماكنت أبدا ..
 لم تلتف القبيلة بشراى بالعشب والماء .

* * *

وأما من أؤتى وعده كظما والقى منه
 مكانا ضيقا مقربنا فسوف تصلصل مقاوده
 ويصللى ندما يفرى وحزنا سعيرا وثبورا ..
 وهم يستقرئون الرمل يخطون ويمحون
 ولو يجدون ملجا أو مغارات أو مدخلات

لولوا اليه وقد استيأسوا يتضعضعون
فمن يفتدينى بصرخة مورقة او عتبة حلم
تخضر في مراح المأويل او غيبة ودق مبشر !!
هلك الطالب والمطلوب ..

* * *

وقلت : احتمل غمة البرمكين .. ليس لها دون شعب
الجزيرة كاشفة .. فجأة سوف يعلو غبار الجزيرة الوبية ..
قد تكون دما هامة يتاجل ارواؤها قد
تكون بافواهم صرخة الفتح ..
قلت : احتمل غبة البرمكين .. قد ثقلت في
يديك ورجليك اصفادهم وهو رغب طامع يتحشدهم ..
فاحتبل ما ترى من عصامية للطاوط .. من صلف
الادعاء المداهن .. قلت احتمل نعمة تقطر من
وجه البرمكين عافية واملاكه دم وأمتلاكا لظهور
البساطة ، فلتحتمل ما ترى من رخاوتهم وتخلعهم باكمال
الخنوة والكبراء فذلك بهو نوابيسهم وهو
غربيك المستفيضة بالروع أسرك في
الظما الحجرى وفيض الهوا جس عض القيود على
معصيمك ورجليك ..

هممة للحديد وجائحة للمحبك من
زرد الجند .. ولت غواش التقلب في المشهد الوحش ..
وانشق من فلق الصبع وجهك يدنو ويدنو كبارقة
الفيم في صحراء القبالة ..
هذا اذن قمر الماء يرسف في مرمر البرمكين !!

واصطف خلق كثير ..
فلما اشتربنا دما وافتديت الاسير بهزة راس
وأوسعت لى من مقامي وتوجنت باحتلائق عريانة
وتكسرت بين ذهولي وخوفي اقتربت ابتعدت فقد
سطع القسم الصعب من ليل ألسجاعه المتبدى ببني
وبينك افق المضارب وارتقت خيمة الشعر في محل
وانعقدت خيمة من جراد تشطى
تكشف وش الزرابي وانحرست متفرقة رجفة
الفيضان الحريرى عن حاصب من سماء تهدم

* * *

اهلة فضية لامعة من صوت الخب قد
سلكتها طرفا بطرف حوافر المهرة ، يتراجع
صداها الى الوراء ولا يتلاشى ،
سلسلة متعددة هي ، تربط آخر الخطى باول الطريق
وشهقات الوداع المسجوع وهممة العرافين
واشكال الكتابة في الرمل ونقوش التحريق
المشجرة بالظما ورخاؤة الموت المرعش بالرماد
وشظايا الشمس وصواعق الفرابيب المنقضية على
الجيف

فكيف والصوت والصدى حلقة متداخل يعلو
ويعلو حتى لينبع من ضربات القلب ورعدة
الجسد الذى يطوى ويبسط من وهب
واشتئاء .. فكيف .. وهل هودج قمر مرمر ؟

٣ - فصل المبتدأ المؤخر

استيقاظ السيد بفتة الرؤية في نفسه وفي الآفاق .
قال أفلبيست الأرض واسعة والبلاد مسرى ومقبل !
فخرج من الدمع ولبس احرام الجماعة ،
ومنطق بويع دمه وشهوة الشهادة وقوة
الفطرة العارية من كل كسب واستباق
تلك ولادة يعرف طعم زنجبيلها ونكهة قهوتها
وسليقة الاحاديث المرسلة
.. تلك سلقة البشرى :

جموع اعين شاذة

وموج يعلوه موج هو الهاجس المنتشر .
صفب واصطفاق رايات ورغو من بهجة
الالوان هو النبا العظيم المتقلب من
حدود الكلام وثمبكة الصياغة الفاصلة .

قالت له صاحبته : عم يتسلطون !

قال : « لقد مكر الذين من قبلهم فاتى
الله بنيائهم من القواعد فخر عليهم السقف
من خوقهم وأناهم العذاب من حيث لا يشعرون »
قالت : لا تحزن .. أفلبيست الأرض واسعة !
قال : فليسقط ما استعلوا به وملدوا الأرض
وليددم عليهم غصب الشعب بما اجرموا
قالت : عذبك صوت آبائك فاسمع لهم سمع الطاعة

وانهم لرادوك الى معاد هو طعم التهوة ونكهة
 الهيل وشميم الحطب في نار القبالة
 فاحكم عقدة الكلمة وامتلىء بالمجاز
 قال : فان لم تفني بي الارض خرجت عليهما
 ورفعت من خواتل المجاز ما يعرفني به
 أصحابي وأعرفهم
 فإذا جاء الوقت امتلأت بنا الشيعاب .
 قالت : وهذا هو ينتصف الليل
 فهل متبر أنت ما أحکموا من كيد
 مهما تكون الظلمة فولاذ صرحاً مهدداً أو
 بريق سيف مشرع من الأقصى له مكانة وتصدية !
 « لو كان عرضاً قريباً وسفرها قاصداً لا تبعوك »

— ١ —

قلت : يا قمر الماء .. بيني وبينك عقدة عشق تشتد
 عراها سحابة
 تنتقل أخفاها من دمي للفضاء وتعلى مقامك بين
 العشيرة في آخر الأرض .
 للأمهات العجائز وشم الأهلة والطير ،
 اقراطهن دم صدأ ينطرد مع تورجح جوهره في
 اشتغال الضفائر بالشيب غابرة من بروق الواقع .
 هذا أنا وإنفراطك بين يدي بما لك من شهوة وارتباك ،
 سريرك متقد بالعروش الخبيثة والليل جرم المجرات والحلم ،
 قلت القراءة في الرمل والضرب في كلمات الحصى والرياح
 مطاردة ليس تتركنى في استئثارى بمجد الغواية والعشق ..
 يساعد الشعر بين عظامي غزالة شوك تراكس ركس .
 المصدى في البوادي وتتنزف ذاكرتى :

(هوى مع الركب اليماني مصعد)*

جنيب وجثمانى بمكة موشقاً
 عجبت لمراها وأنى تحصلت
 إلى وباب السجن دونى مغلق
 المت نحيت ثم قامت فودعت
 فلما تولت كادت النفس تزهق
 فلا تحسبى أنى تخشع بعدهم
 لشيء ولا أنى من الموت أفرق

* من شعر جملر بن علبة الحارثي - قتلت ١٤٢ *

ولا ان نفسي يزدهيها وعيدهم
ولا اننى بالمشى فى القيد اخرق
ولكن عرنتى من هواك صباية
كها كنت القي منك اذ انا مطلق)

- ٢ -

تأولت رؤياى .. هذا الجنون الفتير المكدس
بالعشيق والملك والذهب الدموى ينابذنى جسدا بالمجازات
روحان بوجه الخلاخل
اسورة بالقيود تعض على معصمى ،
جنون فقير
تأولته ، وتكتبت رمى الحمى والكتابات في الرمل
فلينظروا :

ملكة امة في حبائل عبد امير
وحوت من المرمر الارجوانى يحمل فوق تعاريقه
وزعانفه الذهبية بحرا رخاء وزورق آنية فضة
يتهادى على الماء ،
بين الفضا والفيوم السرىين
تخوفت ان يعرفونى ، تكتبت ما يكتبون على الرمل ،
موهت ما يقراؤن ..

وأقبلت في زخرف العشق

هيأت من جسدى ملما يفعل الميتون :
حنوط ، وطيب يؤخر ما يفضح الموت ، أبهة من
هوبينى وخطو ثقيل ، واقمطة من شبات ،
وباذحة كفن من حرير
وأنت تائفتني بوعود القيامة من جسدينا ومن
جسد الوقت ،
فلبنتى بين حالين :

حال هي العشق في مرمر المكوت
وحال هي المجد في ملكوت الجنون الفقير ..

- ٣ -

- : اهذا هو العسود على البدء !
- : اجل ، هو العسود على البدء .
- : كيف وقد أصبحت اسماء من اسماء الذاكرة
ولأشجارك خشب في الواقع ورائحة في
الوليمة التي تتسع لواحدين يتزاحمون !
- : في البدء كنت — بين أمى وأبى — اسملا من

أسماء الحلم وطقسا من طقوس الماء المشمولة
 بغيش الفجر وأباريق الفخار واللبان المر
 وبقايا الحناء على الكعبين
 وكانت قصار السور تتعقد خيمة على استثلافات
 الصبا وايقاعات الضحى والليل اذا سجى
 هو العود على البدء
 الليل والنهار يوابtan على طريق الملكة
 ابى عن يميني وامي عن شمالى والبلاد تخلع
 لهجة الطفولة وتطلع منصة لكلام الوعد والوعيد
 وتمتد حصيرة للخوف والجوع ومخدة للكوابيس
 والماء جمرة التذكر الموقدة
 انفح فيها وانظر ما وراء زخرف الصخر ومرمر المجازات
 لأشهد كيف يكون مجد البنابيع المنتقضية .

* * *

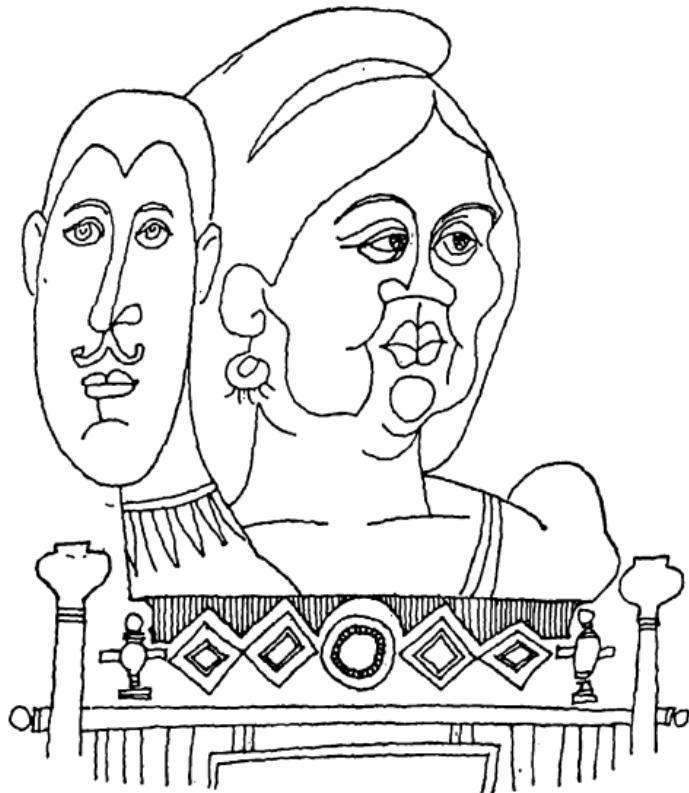
عقدة من ضفائرك انفرطت بين كفى
 خامرني من عصافير حنائها وروائحها طائف
 من دوار ، وزلزلة لم تك تعييني حتى
 رأيت سهلا يلامنى من ذؤاباتها ،
 والثريا المدلاة فوق السرير تُرجمحها
 سنة من نعاس .

ومرت سحابة

تحل عراها وتفتح أزرارها ، تستترت في
 زجاج السماءات وانكشفت ومضة ومضة
 وهي تخصف تاجا من السعف الفض ،
 بين يديها تهب الرمال المضيئة والطير
 عاصفة والمياه تصلصل بين السماءات
 صلصلة تتقبب ناثرة في الفضاء
 البعيد جناحين من ظلمة الفيsonian ،
 فهل ناقة هدرت فاتتها على مربر
 القصر يخلع اقدامه من مواطئها ، القصر
 يرفع مرساته ويلملم خطوطه الحجرية من
 مطلع الأرض يرفع اعمدة من دخان وأتربة
 تتماوج في الريح ؟ هل ناقة هدرت فاللرواق
 المهدم يرجف بالماء يزلزل الهودج الملكي وتهوى
 السلسل فالارض مفتوحة لجة ؟
 ام تأولت رؤيای فانقتدت من سريرك غاشية
 من جنون المجازات !!

مها و رعائلي

اسماعيل العادلى



بهدوء شديد ادار المفتاح في الباب ، واجتهد قدر طاقتة الا يحدث
الباب صوتا وهو ينغلق ، وعندما مد يده في الظلام وضفت على مفتاح
النور ، نوجيء بها جالسة على المقعد «واجه للباب» ، متلوحة العينين ،
تحدق فيه . ارتبك قليلا ، ثم اصطمع بابتسامة صغيرة ، وتلعم قائلًا :
— مغارة .. تأخرت
رفعت عينيها الى الساعة المعلقة على الحائط ، ثم ثالت بحدة :
رفعت عينيها الى الساعة المعلقة على الحائط ، ثم ثالت بحدة :

— الواحدة صباحا ! طوال عمرك تأتى فى الظهيرة ولا تبرح البيت ،
واليوم بالذات لا ترجع الا فى الواحدة صباحا .

فوجئ هو بهجومها ، فازداد ارتباكه ، حاول ان يبرر التأخير .

— قال لها :
— في الحقيقة .. الظروف ..
قطاعته بنفس الحدة :
— على العموم لا يهم فلم انم بعد ..
وفجأة رأت اللنافة التى يحملها فى يده ، غاضفت ساخرة :
— ولم تنس ان تشتري لى «البسبوسة» ، كى تضحك على عقلى ،
لكن اعلم انى لن اذوقها بلسانى حتى نتحدث ..
قال لها مهددا :
— سنتحدث .. سنتحدث ..
صرخت :
— الان .. اجلس امامى هنا وتحدى معى الان ..
بصوت خفيض ، وبحركة من يده ، قال لها محذرا :
— كريمة .. اهدينى .. الدنيا ليل والناس نیام ..
بصوت اكثر ارتفاعا ، واكثر حدة ردت :
— لا يهمنى ..

ادرك أنها مصرة على الصدام ، فقرر التراجع مؤقتا ، جلس على المقعد المجاور للباب ، ووضع اللنافة على المنضدة ونظر اليها ملينا .
وقال :

— ها أنا قد جلست ، هل تسمحين لي بتغيير ملابسي ودخول
الحمام قبل ان نتحدث .

وضحك ضحكة قصيرة قال بعدها :

— كى اكون على راحتى ..
شوحت بيدها قائلة :

— افعل ما تشاء يا كمال الدين ، لكنك لن تقتل مني الليلة ..
قام ولقنا ، وبينما هو يمر الى جوارها مد يده الى وجهها وقال
مداعيا :

— اندرى هذا قليلا
ضربيه على يده بقوه ، وقالت بشراسة :
— لا تلسمنى ..

استمر فى سيره ، فخرج من الصالة الى الممر الطويل المفضى الى الغرف ، دخل الى غرفته الواسعة ذات السقف المرتفع وأغلق الباب ،
تباطأ فى خلع ملابسه ، فكر وهو يرتدى البيجاما ان يتزعز منها المباداة

بالمجوم نيسرخ ويزعق ويختد ، لكنه عندما تذكر نبرة صوتها تراجع عن ذلك ، في طريقه للخروج من الغرفة وقف لحظة امام الباب الداخلي الذي يؤدى الى غرفتها والذى اغلق بعشرات المسامير الكبيرة وقال ان التهاون والخوف هما اللذان اديا بي الى ذلك ، واذا تهاونت الليلة فقدت مملكتى كلها .

خرج من الغرفة واتجه الى الحمام ، وما ان فتح الباب حتى صدمته الرائحة الكريهة ، نظر الى المسورة المكسورة ، وهم يرفع صوته ساخطا ، لا عنا ، لكنه تذكر انه قال لها في الصباح انه سيمر على السباك عند عودته في الظهيرة ، فسكت مرغما . وقف امام الحوض ونظر الى وجهه في المرأة ، وتحسس الشعيرات البيضاء النابتة في ذقنه ، وقال احلقها صباح الغد ، ثم ابتسם حتى بانت اسنانه المصفرة ، وقال بامكانى ان اوافقهما الان ، ثم اتسدل من خلف ظهرها وافسد المشروع بعد ذلك . وقبل ان يخرج من الحمام ، وبينما كان يجفف وجهه بالمنشفة ، قال لنفسه: لا ، الحل الأمثل ان اضيع الليلة في الاخذ والرد ، ثم اطلب مهلة اخرى للتفكير .

دخل الى الصالة باسما ، نظر الى الدولاب الزجاجي في ركن الصالة، وقال لها :

— هل جاعت صفاء ابنة عبد التواب افندي لأخذ فستانها ؟ هذه البنت بيضة للغاية ، لحمها في لون اللبن الطيب .
نظرت اليه بطرف عينها وقالت مستهزئة :

— منذ متى وانت تهتم بالنسوان ؟
وخرzte الكلمة ، نظر الى عينيها مستizza وقال :
— طوال عمرى .

لم تخفها لهجته ، اعتدلت فواجهته ، وقالت له مكايده :

— كان ذلك فيما مضى ، وكنت احس يك وانت تتلصص على زبوناتى وهن يظعن ثيابهن ، لكنك بعد موت المرحوم بابا توقيت عن ذلك ، ركب الجنون راسك وأصبحت لا تتلصص الا على واحدة بالذات . تفاضى عن الجملة الأخيرة ، أستطعها من حسابه تماما ، وامسك بكلمة الجنون ، وتصنع الغضب ، وقال لها بلهجة معاتبة :

— انا مجنون يا كريمة ؟ اخوكي الكبير مجنون يا كريمة ؟
احست هي بنبرة التصنع في صوته ، فقررت قطع الطريق عليه حتى لا يتمادي ، قالت :
— على العموم سامحتى ، لم اكن اقصد ، لكن لنتدخل في الموضوع
قال لها :

— بشرط ..

قالت :

— ما هو ؟

قال :

— أن يكون الحديث بالعقل ، وبصوت خنیض فنحن في نصف الليل .

قالت :

— اتفقنا ..

اتجه الى مقعده ليجلس ، لكنه قبل أن يفعل ، التفت اليها قائلاً :

— لا تأخذى أولاً قطعة من البسبوسة ، ان السكريات تهدىء الأعصاب .

قامت واقفة ، وانقضت على لفافة البسبوسة ، وقدفتها بكل قوتها لترتطم بزجاج الدولاب وتتسقط بعد ذلك على الأرض ، وباعلى صوتها صاحت :

— هاهي بسبوستك ، ووالله ، والله ، اذا لم تكف عن ذلك ، لأملان الدنيا صواتا ، وافضحك الليلة يا كمال الدين .

انكمش هو كجرذ ضئيل ، بلع ريقه عدة مرات ، وعندما رفع وجهه وجدها ماتزال تقف بالقرب منه ، ربت على لفافتها وهو يقول :

— لا تفضبي ..

ثم قرب فمه من خدها قاصدا تقبيلها ، أدركت هي ما يقصده ، فزغدته في صدره وهي تصرخ فيه :

— ابتعد عنى بأنفاسك الكريهة .

آلمته الضربة ، وضع يده على صدره واتجه الى المقعد الذي كانت تجلس عليه ، جلس وهو يفكر بسرعة فيما يجب عليه أن يفعله ، هل يتصرف الغضب وينهى المناقضة ويقوم الى غرفته ، أم ينفذ خطته ؟ انتظر لحظة حتى جلست هي على المقعد المجاورة للمنضدة ، ثم قال لها بصوت حاول أن يخفى ارتباكه :

— رغم كل شيء يا كريمة ثانت اختي الصغيرة ، وانا مضطر الى ان أغفر لك ،

وأضاف بعد لحظة من الصمت :

— أنا تحت أمرك ، ماذا تريدين أن تقولي ؟

نظرت إليه لتكتشف مدى صدقه ، كان وجهه أملسا خاليا من أي تعبير ، ظنت أنه أخيرا قد جلس ليتحدث معها ، قالت له بصوت مليء بالعتاب :

— ماذا أقول لك ؟ لقد قلت لك في الصباح ، وقلت له بالأمس ، وقلت لك في الأسبوع الماضي والشهر الماضي ..

موضوع سيد يا أخي ، لماذا ترفض زواجي منه ؟

قلت لك في الصباح أن اخته زارتني بالأمس وطالبتني بعقد نائع ، أما أن نقول للرجل أهلا وسهلا أو نقول له مع السلامة ..

أحسن هو بما في صوتها من توسل ورجاء ، أدرك أنها في موقف السؤال والطلب ، فرد ساقيه ، وقال لها :

— يا كريمة مثل هذه الموضوعات لا تؤخذ بتسريع ، انه زواج هل تعرفي ما الذي يعنيه الزواج ؟
قالت له :

— أعرف ، ولكن تذكر أنت لم أعد صغيرة ، في الشهر الماضي أكملت الرابعة والثلاثين .. زمان كنت تقول لي مازلت صغيرة على الزواج ، وبعد ذلك كلما تعطفت رجل وطرق علينا الباب اكتشفت فيه عشرات العيوب حتى توقف الرجال عن الجيء .. الآن ماذا تقول في سيد .. ماذا لديك ضدّه ؟

بوقار زائف قال لها :

— بصراحة أسرته لا تعجبني ..

عادت إليها حيتها ، صرخت فيه :

— ماذا ؟

قال لها بنفس اللهجة الهادئة :

— أسرته .. أسرته لا تعجبني ..

خطبted المنضدة بيدها ، مال جذعها إلى الإمام ، صرخت فيه :

— وهل تعجبك أسرتنا ؟ هل لنا أسرة ؟

انا اسرتك ، وانت اسرتى ، هل تعرف غيري قريبا لك ؟

فرد كنه في مواجهتها قائلا :

لا .. الوضع يختلف .. كان جدك عمة هل نسيتني ؟

ضحك ساخرة ، وخطبت ساقتها بيدها وقالت :

— يا حسرتى .. ومات وشبع موتا ، وجاء أبوك الى هنا وضيق فلوسه ، وتزوج من واحدة اخرى بلا اسرة . هل رأيت قريبا لك في عزاء امك او عزاء ابيك ؟

قام واقفا ، وضع يديه في جيوب البيجاما وقال لها :

— وهو .. هو نفسه ، لقد سألت عنه ، قالوا انه موظف صغير .

قالت هي الاخرى واقفة ، وجهت أصبعها الى صدره قائلة :

— وانت ! .. باعوامك الخمسين المست موظفا صغيرا ، وانا المست خياطة ؟

قال لها موضحا :

— راتبه ، راتبه لا يكفي لاقامة بيت .

ضحك ساخرة هازئة وقالت :

— سأساعدك ، لا تنسى اتنى اكسب من الخياطة .

تصور هو انه امسك بها ، قال لها :

— آه ، هو طامع في فلوسك اذن .

فردت كفيها في مواجهته وقالت :

— وانت ؟ المست كذلك ؟

— خطط المنضدة بيده ، وقال لها بحدة حقيقة :

— لا .. هذا كثير .

خطبت هي الاخرى المنضدة ، وصاحت فيه بصوت اعلى من صوته:

— الحق لا يفُسب احد .

سكت لحظة ، حاول ان يفكك ، مد يده واخرج نظارته الطبية الغليظة من جيب البيجاما العلوي ، وضعها على عينيه ونظر اليها وقال :

— باختصار ، أنا غير موافق على هذا الزواج .
صاحت في وجهه :

— سأتزوجه ، سأتزوجه رغم أنفك .

كان هو قد استعاد هدوئه تماماً ، لكنه تصنع الغضب ، وقال لها محتداً :

— أذن أقتلك ، وأقتله .

ضحكـتـ هـيـ ، ضـحـكـةـ حـقـيقـيـةـ ، مـلـيـئـةـ بـالـسـخـرـيـةـ ، وـخـبـطـتـ صـدـرـهاـ بـيـدهـاـ ، وـهـىـ تـقـولـ :

— حـقـلاـ ؟ لـتـ أـخـنـشـىـ .

ثم شوـحـتـ بـيـدهـاـ قـائـلـةـ :

— اـذـهـبـ وـتـشـطـرـ عـلـىـ مـنـ يـتـخـطـونـكـ فـيـ التـرـقـيـةـ ، أـوـ حـتـىـ عـلـىـ الـعـيـالـ فـيـ الشـارـعـ ، وـلـاـ تـتـشـطـرـ عـلـىـ .

نظرـيـاـ لـحـظـةـ لـاـ يـدـرـىـ مـاـ يـقـولـ ، ثـمـ قـالـ لهاـ :

— سـتـرـيـنـ .

واـسـتـدارـ وـسـارـ فـيـ المـرـمـىـ المـؤـدـىـ إـلـىـ غـرـفـتـهـ .

فـيـ اـعـقـابـهـ صـاحـتـ هـيـ :

— وـأـنـتـ أـيـضاـ سـتـرـىـ .

لمـ يـجـبـهاـ .

اضـافـتـ :

— أـنـاـ أـعـرـفـ مـاـ فـيـ رـاسـكـ الـقـذـرـ ، وـلـنـ يـحـدـثـ ، لـنـ يـحـدـثـ أـبـداـ .

فـيـ نـفـسـ الـلـحـظـةـ ، كـانـ هوـ قـدـ وـصـلـ إـلـىـ غـرـفـتـهـ ، فـدـخـلـ وـأـغـلـقـ

الـبـابـ .

دولة الألفاظ

عن النحضة في الفكر المغربي الحديث

عبد القادر الشاوي

المغرب

الكتابة .. المتن والhashiya

إذا اكتفينا بما يعلنه الشيخ محمد الجزوئي من أنه أقسم على نشر (ذكرياته) (١) « تربية للنفس وتلذذًا بذكريات الماضي الحبيب ، وتبليبة للرغبة الجامحة في إبقائها على قيد الحياة ، وللمقارنة بين أسلوب الكلمة منذ خمسين سنة وأسلوبها اليوم ... » (ص ٢) ، فلن نظر بأى شىء يمكننا من معرفة — ولو معرفة نسبية — الدوافع الخبيثة التي حدت بالشيخ الومور إلى نبش (الماضي) بعد أن انحدر من « جو الفن والأدب إلى صعيد الكد والعمل ... فانفصلت عن ذلك الصف ، ووضعت ما كانت خبرته على جانب الرف...» (ص ٣) . خصوصا وأنه يقول هذا من **الحاضر** (الذى كان حاضرا في سنة ١٩٧١) . فلو توقفنا مثلاً عندما يعنيه بتربيته النفس والتلذذ بذكريات الماضي ... الخ ، لما وجدنا في ذلك ما يرضينا نحن ولا ما يلذ لنا ذكره من ماضيه ، وبالجملة فتلك أسباب شخصية ، ذاتية ، تسكّنها وقد تؤرقه ، ولكنها لا تعيّدنا في البحث عن معنى الكتابة ، وأساساً ، عن معنى « أحياء » الكتابة والتعريف بها ، بل والإغراء بقراءتها والانصات لحديثها التاريخي بعد ما يزيد عن نصف قرن من كتابتها ، وليس ، زيادة ، في الهدف الخارجي الذي توهمه ، ومعنى : المقارنة بين أسلوب الكلمة منذ خمسين سنة ، وأسلوبها اليوم ، ما يجده نفعا ، لأن حصيلة المقارنة ستكون سلبية تماما ، فواقع الاختلاف ملحوظ ، وطبيعته مؤكدة وظروفه متباينة .

هل ترانا بهذا نهدف إلى استنطاق الماضي نفسه أم لمحاورة ذات الشيخ محمد الجزوئي ؟ . وهل في الوقف على ما سنبناه بالدوافع الخبيثة ما يكشف عن موضوع الكتابة ويفسر خصائصها ، أو ما يعرى ذات الشخص

الكاتب نفسه و « يمجهر » مكتوناته ؟ ... أسللة اوحى لنا بها (موريس بلانشو) عندما تبادر (بقصد لجوء الكاتب الى ذكرياته) عن الاشياء التي يجب عليه ان يتذكرها (٢) ، وسنعتمد الى استبدال (نسيان) بلانشو (بحنين) الشيخ الجزولي ، بفية الاحاطة بكتابته ، اي بذكرياته ايضا ، ذلك ابلغ كما ارى .

حنين الشيخ الى ذكريات الشباب عن طريق الكتابة (اي الحنين ايضا) .
لكن : ما الحنين (٢) ؟ وما وضعية الشيخ ، وما الذكريات . وما الشباب ؟
... الخ

أسللة اخرى ترتبط بموضوعنا ، وتستحق اهتماما يجلى ما تضمره من مهتمات . نهل نقول بأن الحنين هو عملية ذهنية — نفسية ارجعت الشيخ الوقور ، بدوافعها الغامضة ، الى ماض يمتد في الزمن نصف قرن ، طواه النسيان وشوهته الذاكرة ؟ . وهل هو رغبة ذاتية لتجاهل الحاضر ؟ وكيف يعيش الشيخ ؟ في انقطاع عن واقعه ؟ في عزلة « صوفية » ؟ أيعبد الماضي ويقدسه ؟ أيجافي الحاضر وبخاصمه ؟ . ابه سقم ويعترى وجده انه الكدر ؟ .. ثم هل بينه وبين ذكرياته مسافة زمنية فقط ، او وجданية ايضا ؟ ، هل يصوغ ذكرياته الماضية مجددا ، او يستذكر ماضيه الزائل ؟ وما الذي يجعل شبابه في شيخوخته حاضرا ؟ ... الخ

تختلف الأسللة ، وفي اختلافها ، كما سنرى ، درجات تمس **التاريخ** (**الماضى/الحاضر**) و**المجال** (**ال فعل/القول**) و**الذات** (**الشباب/الشيخوخة**) وسنحاول الالامام بذلك تدريجيا .

(١) التاريخ :

ويخبرنا محمد الجزولي انه عمد في (ذكريات من ربیع الحياة) الى استذكار « ما كنت نظمته منذ حوالي خمسين سنة خلت من قصائد وقطع شعرية ... استدعتها احداث ومناسبات ، وكان ذلك بين ابريل ١٩١٩ وابريل ١٩٢٣ » (ص ٣) . والمدة هذه — أربع سنوات — هي الفترة الزمنية التي قضاها سلك الوظيف (القضاء ؟) ، غير انه ، كما يضيف ، انفصل عنه ، فانقطع ما بينه وبين النظم من اتصال ، بحيث قذفته « امواج الانقلاب الى ما وراء هاتيك الابواب ، والحياة حظوظ ، وللضرورة احكام ... » (ص ٣) .

ولا يجب ان نستخلص من هذا ، مبدئيا ، ان أيام الشاعر في حياة الجزولي ، كانت هي أيام الوظيفة ، وأن الانقطاع عن هذا يوازي أو يستدعي انقطاعا في نظم القول . تلك ظاهرة تستحق الدرس حقا ، غير أن ما يحير في الأمر هو : لماذا استعاد محمد الجزولي ، بعد انقطاع طويل ، « حياة »

شعره وحياة شبابه ؟ ثم الا يعده هذا اسلوبا في احياء القول المنظوم ، ويمثل ، بالنتيجة ، طريقة جديدة في « النظم » المعاد ؟ خصوصاً وأن المدة الزمنية الفاصلة بين القول وعدمه تقارب نصف قرن ، ولهذا ، سنتكثن بالقول : ان الحنين – وهو مفتاح مستوى التاريخ هنا – اسلوب نظمي يصوغ الذكريات بدل الشعر ، وما الانقطاع الذي شهد به الجزوی على نفسه ، سوى استمرار صامت في القول .

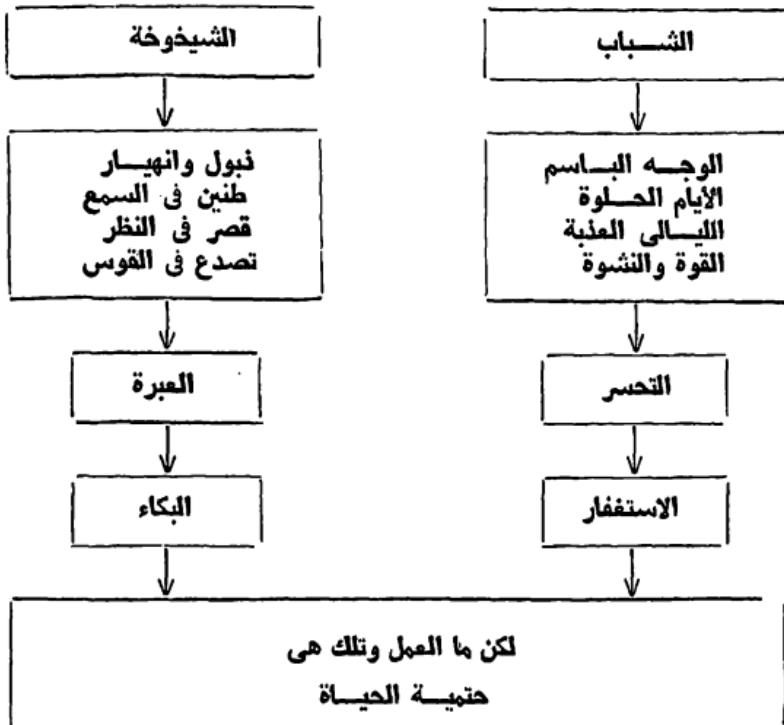
(ب) المجال :

ومما يؤكّد هذا ان محمد الجزوی أقر بضرورة واضحة بأنه عندما راجع « كلماته » (شعره) « استعبدتها واستملحتها ، ووجدتها لازالت تفسح طرافة وغضاضة » (ص ٤) ، ويؤكد الزمن الفاصل بين الماضي والحاضر ان ينمحي بهذا الكلام ، او لا يعود للانقطاع عن الوظيف – النظم اي اثر في تحديد ما يفصل بين لحظة ابداع حقيقة ، اقبل عليها الجزوی في الرابع الأول من هذا القرن بحماس الشباب وفطنته ، وبين لحظة أخرى افتره وهو في وهن الشيخوخة باستذكار حقيقة ابداعه والاعتزاز به ، حتى اختلط عليه زمن النظم .

قد يقول قائل : ذلك اسلوب في التذكر ، ومن دواعي الشيخوخة ان يلوذ المرء بشباب حياته ، مستذكرا أيامه وأمجاده ، مخففا عن كاهله ، وهبها ، ثقل السنين وعبء الوهن . وقد يكون في ذلك بعض الصواب ، غير ان الذي يعنينا هو أن المجال « الحيوى » بين القول والفعل (او بين الوظيف – النظم والانقطاع ...) لا يعرف للتوقف معنى . فهناك اتصال وتواصل يجعل المرء في حالة من الذهاب والاياب بين ماضيه وحاضره ، بطريقة ذهنية لا يمكن ضبط احوالها . وقد علل الناقد اللامع محمد عباس القباج (وهو الذي قدم لكتاب الجزوی) ذلك بالخوف من الاهمال والضياع عندما قال : « وها هو الجزوی ، وقد بلغ به السن ما بلغ ، قد عاد به الحنين الى ادبه القديم وسارع الى اثاره ذلك التراث الذي كان صدر عنه أيام الفتولة والشباب ، خوفا من ان يحل به ما حل بانتاج رفاقه من الاهمال والضياع ... » (ص ٢) .

(ج) الذات :

والذات بالنسبة للجزوی ، هي « المركز » الذي تتقاطع فيه حالة الذهاب والاياب المذكورة فوق . وبالاعتراض على ذلك ورقات تصفح الشيخ كلاماتها وتتحمس قسماتها ، فاملت عليه مقارنة طبيعية ولكنها شديدة بين الشباب والشيخوخة :



فإذا كان التاريخ ، كما رأينا ، يخبرنا عن زمن مضى (١٩١٩ - ١٩٢٣) ، فالجال يجدد عهدهنا به وبحيثيه أماننا في صورة ذكريات صاغها المؤلف هذه المرة (١٩٧١) بعملية ذهنية محبطة ، هي التذكر ، مدفوعاً بحنين جارف إلى البعث والاحياء . فكانها أراد الجزوئي ، وهو الشيخ ، أن يبعث شبابه في ذاته وفي ذكرياته . ولذلك نتسائل صادقين : أكان ذلك بداعم الخوف من الموت الطبيعي ، أم تجنبًا للأهمال والضياع كما استنتاج الناقد القباج ؟
 ومهما يكن من أمر ، فالذكريات بين أيدينا الآن نصاً مطبوعاً (مكتوباً) (٤) أرادها المؤلف « هدية من ميعة الشباب إلى وهن الشيخوخة .. » (من ٤) وهي لذلك تستحق وقفة متأنية .

لقد تكلمنا منذ البدء عن الذكريات وبصورة ما عن الملاهي أيضاً ، وكان من المفروض لو اتنا غضبنا الطرف عن عنوان الكتاب الذي بين أيدينا . إن نعمتني بدراسة ما جمع فيه المؤلف من شعر ، وهو الغالب ، وأن نهتم بما التي فيه من ابداع ، اذا توفر . والبرر الذي اوحى لنا بالانتقال من الشعر الى الذكريات ، يمكن في أن كتاب (ذكريات من ربيع الحياة) يجمع بين مستويات مختلفة من التعبير . فالمؤلف يورد الى جانب المقطوعات الشعرية ، مشاهدات عاينها وأوضاعها عاشها وتصيرفات قام بها وعلاقات ربطها ، على هذا المستوى وذلك من مستويات الحياة الاجتماعية ، مع كتاب عاصروه ... الخ . زد على

ذلك أن الجزوی لم يكتف بجمع الذكريات وتصنيفها (شعراء ونثرا)، بل علق عليها بما يشبه تعليق الحاشية على المتن . والملحوظ في هذا أن الجزوی زاوج بين تجربتين مختلفتين على مستوى الكتابة : مستوى اثبات النص ، ومستوى تحقيقه . أى أنه أضفى على النصوص التي كتبها بين ١٩١٩ و ١٩٢٣ بعداً آتيا (١٩٧١) . ولا يعني هذا أنه وضعها في سياقها التاريخي والثقافي فقط ، بل ولو أنها شساعرية الذائق الحميم ، بحيث جاءت تعليقاته عليها مطبوعة بما يطبع عملية التذكر عادة من حالات وجاذبية متغيرة (أسف ، امتنان ، حزن ... الخ) تعتري الذات وتصيب الفكر .

ومعنى هذا بصفة عالية أن دراسة كتاب (ذكريات من ربيع الحياة) تفرض على الباحث معالجة تحيط بمختلف الأبعاد التي احتواها كتابة وموضوعات . وهو ما سنعمل على تحقيقه في هذا البحث ، آخذين بعين الاعتبار أننا نحلل نصاً متكاملاً يجمع في فضائه ، وذلك ما أراد له مؤلفه ، انتاجاً فكريًا متصل الحلقات في الزمن والقول . ويعنى هذا أننا لا نفرق في الكتاب الذي بين أيدينا بين « الشعر » و « والنثر » ولا بين الذكريات والماضي ، إلا في تحديد موضوع الكتابة . وقد يستنتج القارئ من هذا أن المعالجة تستنصب هنا على « كتابة مسطحة » ، متداخلة ، على قول « سائب » . . . وهو استنتاج نقر ، مسبقاً ، بصحته ، لأننا في الواقع مع محمد الجزوی ، أمام حالة فكرية خاصة .

والسؤال الآن هو : ما هي ذكريات الشيخ عن شبابه ؟

سنفهم في هذا القسم بترتيب الموضوعات التي اشتمل عليها كتاب (ذكريات من ربيع الحياة) . وهى كما وردت متسلسلة فيه ، على نحو ما يلى :

١ - احتلال اليونان لأزمير . وهى قطعة شعريةنظمها الجزوی في مايو ١٩١٩ عقب الحرب العالمية الأولى ، كتعبير عن « الصدمة » التي أحس بها من جراء « الكارثة » التي حلت « بالعالم الإسلامي » يوم تحالف اليونانيون والإنجليز ضد هما فاحتلوا قطعة من أرضه (أزمير) « بفية استرداد آسيا الصغرى من يد الإسلام » . وتتألف القطعة من ٢٩ بيتاً .

٢ - انحدار التخلف اليوناني في الأناضول . وهى على عكس سبقتها تشير ببطولة الأتراك وانتصارهم على الجيش اليوناني في مارس ١٩٢٧ . وقد نظمها الجزوی « كاشادة بالفتح العظيم » الذي تحقق بذلك . وتقع في ٣١ بيتاً .

٣ - موقف فرنسا من حرب الأناضول . وقد كتبها المؤلف للثناء على موقف فرنسا بعد أن كانت من محاربة الأتراك وأمضت معهم وثيقة صلح ، من جراء تغلغل الجيش اليوناني داخل الأراضي التركية واستبداد بريطانيا بعثاثم الحرب العالمية الأولى على حسابها . وتضم القصيدة ٣٠ بيتاً ، وهي من نظم سنة ١٩٢٢ .

٤ - الانتصار التركي الساحق بقيادة مصطفى كمال على الجيش اليوناني واسترداد أزمير والشواطيء التركية . وذلك في سبتمبر ١٩٢٢ ، وقد أشاد المؤلف « بالنصر المؤزر الذي استعادت به الدولة التركية شرفها وكرامتها ومقامها بين دول العالم » وتقع في ٥٢ بيتاً ونظمت عام ١٩٢٢

٥ — تهنة السلطان المولى يوسف بعد المولد النبوى الشريف . وكانت هذه التهنئة بعيد الانتصار التركى على اليونانيين ، فوجدها الجزولى فرصة مواتية للاعراب عن مكون عاطفته المتاجحة نحو السلطان والاتراك معاً . وتتالف من ٤٣ بيتاً . ونظمها عام ١٩٢٢ ، وقد اتبع هذه بمولدية أخرى عام ١٩٢٣ بنفس المناسبة وهى للسلطان يوسف نفسه ، وتقع في ٤٦ بيتاً .

٦ — تعرفه على العلامة الرئيس احمد بن المواز (رئيس مجلس الاستئناف الاعلى) وعلى العلامة الشريف مولاي احمد بن المامون البلغىشى . وقد أثبت الجزولى في شأن هذا التعرف بعض المقطوعات الشعرية ، منها محاكاته لقصيدة غير مذكورة للرئيس بن المواز في ستة أبيات ، وبمبادرة ابن المامون (٧ أبيات شعرية) لما ابطا في الجواب عن طلب تقدم به اليه ، ويلي ذلك ثلاثة أبيات انشدتها الجزولى بعد ان تفضل ابن المامون بالجواب على طلبه . ومن الرجح أن تكون الأبيات المذكورة كلها من نظمه عام ١٩٢٣ ، فتكون ذلك ايضاً هو عام التعرف على بن المواز وبين المامون .

٧ — الصرخة التي ايقظت من في القبور . وهو تعبير لخص به ما أحدهه في نفسه تعرفه وحضوره لمجالس العالم الحائط الشيخ أبي شعيب الدكالى في (الزاوية الناصرية) بين فترتين متباينتين ، الأولى في سنة ١٩١٣ عن طريف محمد بن اليمنى الناصري ، والثانية في سنة ١٩١٩ . ويدرك محمد الجزولى أنه بعد اللقاء الأخير هذا « وبعد حضورى بضعة مجالس امام ذلك الشيخ الجليل وتثيرى بما يملئه وتقلفله في شفاف القلب ، وجهت لجنابه » قصيدة ضمت ٢٢ بيتاً . وله قصيدة أخرى في تهنة الشيخ الدكالى (بعد ختم التفسير - البخاري) نظمها في سنة ١٩١٨ واستهلها بوصف مدينة الرباط وذكر شارع (العلو) بها ، الذى كان ، كما يقول « مهوى الاشداء ومطعم الانفس ومحط الانتظار ومحال الذاهبين والآبيين عندما تميل الشميس الى الفروب .. » (من ٣١) . وهي قصيدة طويلة (٩٧ بيتاً) صدرها بقوله في الشيخ الدكالى : « البك يا عظيم الاسلام أقدمها نثنيات صادرة من أعماق الفؤاد ... الخ » .

٨ — ذكرى البخارى . وهى قصيدة طويلة القالها المؤلف (حينما ختم الشيخ الدكالى دراسة الصحيح) بالمسجد الاعظم (وقد حضره جمع غير من الرباط وسلا ومن أقطار المغرب ...) . وقد رصد الجزولى في هذه القصيدة أهم اطوار البخارى : في صباح (٧ أبيات) ورحلته (١٨ بيتاً) وحفظه (٦ أبيات) علاقته بمسلم بن الحاجاج (١٠ أبيات) والحافظ رجاء (٧ أبيات) وأهل بغداد (١٠ أبيات) والنيساوريين (٣٥ بيتاً) والذهبى أمير بخارى (١٨ بيتاً) ووفاته (١٥ بيتاً) بالإضافة إلى الخاتمة (٥ أبيات) ومناسبة الذكرى . وهذه أبيات (٢٤ بيتاً) قيلت في الاشارة بدور الشيخ الدكالى ، يضاف إلى ذلك ما يمكن اعتباره نداء موجهاً (للامة المغربية الاسلامية) ، سجل فيه تطلعاته وامانيه ، ومجموع أبياته (٢٨ بيتاً) .

٩ — تعرفه على السيد عثمان الجراري (الموظف بالمحكمة العليا) . وقد انشأ الجزولى بهذه المناسبة قصيدة طويلة (٣١ بيتاً) أهداماً له بمناسبة تعيينه رئيساً للمحكمة ، ذاكراً فيها مناقبه مشيداً ببطيل اعماله .

١٠ - ومثلها قصيدة تضم ١٤ بيتاً وجهها للشاعر الحاج عبد الله القباج بعد انتقاله من وزارة العدلية الى وزارة الاحباس ، وملعلمها (من مبلغ الشاعر القباج من رجل) وقد نظمها سنة ١٩٢٢ . وأثبتت المؤلف نص قصيدة جوابية للشاعر القباج (١٤ بيتاً) ، فشطر بعض الآيات منها وأضاف اليها بعض الآيات (٦ آيات) وارسلها اليه طالبا منه معارضة التشطير باخر من نظمه ، ولكن أجابه بثلاثة آيات ذكرها ، يضاف الى هذا بعض الأشعار الأخرى أهدتها المؤلف للسيد المهدى غربيط والى بعض أحبته في مدينة العريش (١٢ بيتاً) ومرأكش (٧ آيات) ... الخ .

١١ - وفي سنة ١٩٢١ أنشأ محمد الجزولي نشيداً (نشيد الشباب) بمناسبة الاحتجاج على ضريبة (الكتاب) الذي قام به سكان العدويين ضد (كايوس الاحتلال) .

١٢ - اتصاله بصديق صباح محمد بن المصطفى بوجندار . وقد ذكره في قصيدة قصيرة (٦ آيات) رد بها على قصيدة هناء فيها بوجندار بالوظيف . وقامت بينهما بعد ذلك الاكثر من مراسلة شعرية . ثم أثبت المؤلف اولى قصائده الولدية وكانت بشجع من ابي جندار نفسه ، وتقع في ٥٤ بيتاً ، وهي في ذكر مباهاج عبد المولى ومدح السلطان المولى يوسف . وترجع لسنة ١٩١٩ .

ويبدو أن فضل بوجندار على صاحبنا الجزولي كان كبيراً ، فهو الذي عرفه بالمكتبة العامة (وكانت حديقة العهد بالبناء في ذلك الوقت) ، ونشر له بعض المقطوعات الشعرية في جريدة (السعادة) ، وشجعه على مدح السلطان بمناسبة عبد المولى كما رأينا ، وأطلق عليه على جريدة (الأهرام) المصرية .. الخ .

١٣ - نبذة عن حياة المؤلف نفسه (وهي معركة تبرهن على أن العمل الحر أغنى وان حفت به المصاعب) ، وهي تتلخص من سنة ١٩٢٣ ، السنة التي انفصل فيها عن الوظيف (وكان نقطة تحول في حياته) (ص ٧٨) وشرع في البحث عن العمل ... الخ .

هذه أهم الذكريات التي بعثها الشيخ من مرقد ماضيها وماضيه البعيد . ومن الظاهر أن الجزاولي لم يلتزم في عرضها بأى تسلسل ، وقد ماشينا في ذلك ، لأنها كان مشدودا الى فترة زمنية بكمالها . لها في وجданه وفكرة أبلغ الآثر في عملية التذكر . وما تجدر ملاحظته في هذا الصدد أنها :

(١) ذكريات شعرية في الفالب ، اي ان عنصر القول فيها هو النظم ، وهي تسجل مع ذلك احداثاً ومواضف ، وتخبر عن علاقات واهتمامات ..

(ب) تقع بين مرحلتين في حياة شبابه : مرحلة التوظيف ، ومرحلة الانفصال عنه . اي بين ١٩١٩ و ١٩٢٣

(ج) ذات طبيعة سياسية/اجتماعية في مجلها ، اي لها صلة بالأحداث التي عاصرها الجزاولي وتكلم فيها بما املأه عليه وعيه ، وترتبط بالعلاقات التي أقامها مع غيره ..

(د) وهي ، في الأخير ، ذكريات خاصة .

الكتابة : الذات والواقع

يستنتج مما تقدم أن ذكريات محمد الجزوی لا تتعلق بموضوع واحد ، هي متعددة ولا ترتبط بقضية واحدة ، فهي مختلفة أيضا . ومع هذا فالماضى كتاريخ وتجربة ومرحلة زمنية – فكرية ، هو الذى يؤلف بين تعدداتها ويجمع اختلافها في نطاق ثقاف منسجم ، يمكن اعتباره بمثابة الرابط الأوحد الذى يربط وقائعها ويشكلها كنصل مفهوم ومدرك ، له قيمة في البحث والتحليل .

ولعله بالامكان أن نميز في الذكريات/الماضى بين عنصرين أساسين مترابلين ، بينهما تداخل وانسجام ، هما : الذات والواقع ، أى بين ما يكون تجربة الكاتب من الناحية النفسية والسلوكية .. الخ وبين ما يكون تجربة الكتابة عن الواقع العام الذى عاشه كأحداث ومشاهدات . بيد أن هذا التمييز ليس له في الواقع الا قيمة رمزية ، ولا يمكن الأخذ به ، كما هو ، الا في التحديد العام لمفهوم الذكريات/الماضى .

ولهذا الامر بالذات . فسنعتمد عملاً بأسلوب التحليل « الم الموضوعات » إلى تفكير ما يمكن تسميته – بعد دمج الذات في الواقع ، أو الكاتب في كتابته – بالذكريات في الماضى ، ارتكازاً على قضيائياً رئيسية ، تمثل في اعتقادنا ، مجتمعة ، مرحلة من مراحل تطور فكر وشخصية وموافق محمد الجزوی .

الموضوع الأول : الشعر والسياسة ، أو الشرق والغرب : (١) الموضوع الأساسى والتناقض الأساسى :

يعالج محمد الجزوی في أربع مقطوعات شعرية قضايا تتصل بالحرب التركية – اليونانية بين ١٩١٩ و١٩٢٣ ، وهي مبرر القول ومحاله . ويلاحظ بدءاً أنه يصدر عن التزام فكري وسياسي سابق عن أسلوب المعالجة ، يجعله منحاً ، واللام من ذلك في جدال متواصل مع الطرف الخصم . وهذا ما يعني في رأينا أن تناول الحرب التركية – اليونانية كان بالنسبة إليه ، في حقيقة الامر ، مناسبة خاصة للتعبير عن التزامه ، وهو ما يعني ثانية ، أن الالتزام كان من أحسن مقومات جداله المذكور .

ومن السهل أن يدرك القارئ «» وهو يطالع شعر محمد الجزوی في هذا الموضوع ، أنه يلتزم بالإسلام كدين وبالشرف كحضاره وبتركها كنظام الخلافة . ومن الجائز أن نقول ، بناء عليه ، أن الجدال مع الطرف الخصم – الذى سنكشف عنه بعد قليل – لا ينطلق بالنسبة إليه (الجزوی) من الإسلام كدين فقط ، بل – وهذا ما يجب ادراكه أيضا – ومهما له في وعيه عن الإسلام كدين من أحكام وتصورات . فهو تصبح في الجدال حججاً منطقية وأسانيد مؤولة ، تمده « باستراتيجية » دفاعية أو هجومية ، للوقوف في وجه « الخصم أو للقضاء عليه . وهو ما يمكن أن يقال بنفس المعنى أيضاً عن التزامه بالشرق كحضارة وبتركها كنظام للخلافة . فـ « الشرق » ليس منطقة جغرافية تغري

الاستعمار الغربي بالسيطرة (لوقعها الاستراتيجي على سطح الكرة او كمصدر للثروة الطبيعية ، لا فرق) ، بل انه تراث وقيم وأمجاد (غابرة ؟) قبل كل شيء . وذلك ما يشكل بالنسبة للجزولي سلاح المواجهة الجdale . فلا تبدو هذه مدعومة بقوة الماضي التاريخي فقط ، بل ويفعل الحضارة المزدهرة التي جعلت منه ماضياً مشعاً ايضاً .

ومما يعطي للمواجهة الجdale هذه طابعها الحار ان الجزولي يتكلم من الناحية الايديولوجية باسم نظام يمثل في الشرق مركز الخلافة ويجسد بالنسبة لل المسلمين طموح الوحدة . والأمر هنا يدفعنا الى القول بأن هناك مشروعية ما يجعل الجزولي يعلن المواجهة الجdale بصفة نداً للفرب لا تابعاً له .

من السهل أن نستنتاج بأن ذكر الحرب التركية – اليونانية يحمل في ذاته ببررات شتى لذكر ما يرتبط بها على جميع المستويات ، خصوصاً وأنها تحرى بين طرفين لا يقف الجزولي في الحياد بينهما ، بيد أن هذا الاستنتاج لا يكشف عن مستويات أخرى تبدو لنا أساسية ، وهي تتعلق بشخصية الجزولي نفسه ، أو بما يكون ، في حقيقة الأمر ، وعيه .

والواقع أن شعر الجزولي لا يخفى شيئاً ، او هو ينطق – اذا قرأناه في ظروفه – باشیاء تحمل في فضائه عدة قرائان تكشف عن الشاعر وتؤطره . فهو أولاً هؤون وليس ملحداً . وقد تبدو هذه بديهيّة لأن لا يدرك أن الإيمان الذي نعنيه ليس اعتقاداً بالخلق الأوحد (رب السموات والأرض) ولكنّه شعور عقدي يجعل صاحبه في التزام مع نفسه ومع غيره قادرًا على التمييز بين الخير والشر . بين الباطل والحق .. الخ ، ومدركاً على ضوء هذا التمييز لطبيعة الروابط التي تقوم بينه وبين غيره من المؤمنين في الزمان والمكان .. وایمان الجزولي على هذا ، أشبه ما يكون بشعور ناظم للوعي . فهو اذا عدنا الى شعره لا يتكلّم عن الحرب التركية – اليونانية كواقعة عسكرية وبصفتها على هذا الأساس ، بل كمؤمن بعدلة القضية التركية ويناصرها ، نونق ذلك ، قضية تخص المؤمنين في حربهم ضد (الكفار) ، وهذا هو المفهوم . وهو ، ثانياً ، اسلامي ، ولا نعنى بهذا انه يعتقد ديناً اسلام له الأمر . بل يماشي في تصوره حركة اسلامية جعلت من تركيا مركز الخلافة وسلمت لها قيادة الوحدة وصار من المعتقد أن كل مس بالمركز هو بالتفاعل مس بالوحدة : مركز الاسلام ووحدة المسلمين . ويعين هذا ان ايمان الجزولي بعدلة القضية التركية لا يدانبه الا شعوره بما في الاعتداء اليوناني على الاتراك من خطط للنيل من قبلة خلافتهم وضالمن وحدتهم . ومن المفهوم ان عداء لاتجذروا – مثلما هي اشادته بفرنسا كما سترى لاحقاً – يبني على هذا . فهو لم يناسبها العداء كدولة استعمارية ، بل كحليف غربي لدولة (اليونان) دعوانية وهو ثالثاً نهضوى بالمعنى الذي يفيد ان الوقوف في وجه المد الغربي ، سواء بتحالفه مع اليونان او بالتسرب المسيحي او بالغزو الشامل للبلدان الشرقيّة كما حدث منذ القرن الماضي ، هو في عرف المؤمن – الاسلامي دعوة للبعث والانهاض . وفي شعر الجزولي من الدعوة هذه اكثر من شعار يعرض الاتراك على التعبئة وطلب الحرية وسوى ذلك .

من الواضح اذن ان الالتزام الفكري (ايمان ← اسلامي ← نهضوي) الذي عبر عنه الجزوی بقصد الحرب التركية – اليونانية يحتوى بخصائصه – كما ظهر للقارئ من خلال التحليل – شخصيته ووعيه (الدين ← الشرف ← الخلافة) . وهذا هو الذى يجعل منه نصيرا مطلقا . ويحسن ان نكتفى بهذه الخلاصة في هذا المستوى من البحث .

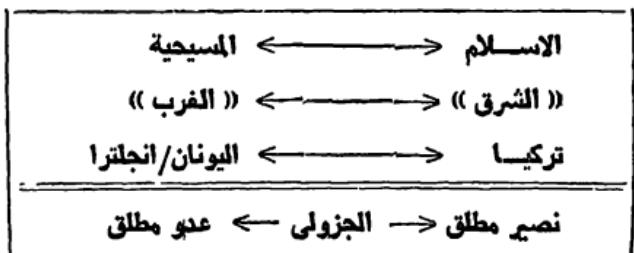
القول « بالنصر المطلق » يفترض من الناحية النظرية (والعملية كذلك) ان الجزوی يدفع بالتزامه الفكري والمعنوي حيال الجانب التركى في الحرب الى ابعد حدوده القصوى في معارضته الخصم ، وقد ظهر لنا من خلال التحليل ان الجانب اليونانى هو الخصم ، والحقنا به انجلترا لظهور هذه في شعره بمظهر المؤثر في مجرى الحرب وفي تقرير نتيجتها . وهى بهذا المعنى المخاطب الأول ، وتحول في السياق بالنتيجية الى الخصم الأول . فهل يمكن اعتبار الجانب اليونانى طرفا منفذًا فقط ؟

لا يجب التسليم بهذا مبدئيا . انه في الواقع طرف منفذ ، ولكنه فعلى . فهو الذى يتقدم الحرب ، لكن – اذا جاز القول – بدعم وتوجيه خارجيين ، تقدمها انجلترا لصلحتها الفعلية في السيطرة على العالم الاسلامي ، لكن مجددا : هل هذه السيطرة تعنى انجلترا وحدها ؟ أم انها منطق غربى تجتمع عليه الدول الاستعمارية الغربية وتهدف به الى تصفيية الاسلام نفسه ؟ هل هي حرب صليبية متجدة ؟ . الا توجد المسيحية في صلب الصراع ايضا ؟ ..

لقد لخصنا بهذه التساؤلات في الواقع وجود أطراف محددة في الصراع ، ولكنها اطراف غير متساوية ، وكل منها دوره وخطته، دون أن يعني هذا أنها تستقل بذلك عن غيرها في المواجهة . فهناك كما يبدو خطة متسلسلة واهداف متراقبة . واذا عدنا الى موضوع الحرب التركية – اليونانية امكن القول بأن فعل الحرب في حد ذاته هو الذى ينتظم مستويات الخطة وعناصر اهدافها ، وأن ما يتفرع عن هذا الفعل يتلاقى بمصالح الاطراف العاملة في سبيله ، فالطرف اليونانى ، كما يقتديبه الجزوی ، يبغى السيطرة على الأرض وبروم الحاق الهزيمة العسكرية للحربة (ومعها الهزيمة . المعنوية) بالاتراك ، لأن هناك خصومة اقلية تاريخية بينهما تحكمها جدلية القوة والضعف . . . الخ . ودور انجلترا في هذه الخصومة الاقلية أنها تقدم السلاح والخبرة . نهل يمكنها أن تكتفى بذلك وهي الدولة الاستعمارية العريقة ؟ . هنا تأخذ معالجة الجزوی منحني آخر ، لأن انجلترا ليست دولة استعمارية ولكن ، ولكنها غربية اضافة ومسيحية او يحكمها المسيحيون زيادة . ومعنى هذا ان السلاح والخبرة اللذين تقدمهما انجلترا لدولة اليونان يصبحان بالمنظق

الايديولوجي سلاح المسيحية في مواجهة الاسلام وخبرة الغرب في مواجهة المسلمين .

من هذه الزاوية يدخل الجزوی في المجال . انه اذا اردنا مزيدا من التوضيح يواجه انجلترا/اليونان/الغرب/المسيحية ، بالاسلام/الشرق/تركيا . وهذا ما يجعل منه ، حتى ثبت هنا خلاصة اخرى ، عدوا مطلقا . ويظهر ذلك من خلال البيان التالي :



(ب) الحديث والاثر النفسي :

يلاحظ اثنا آثراًنا الاقتصرار في الصفحات السابقة على ما يمكن اعتباره جوانب تاريخية وايديولوجية فيتناول موضوع الحرب اليونانية/التركية من خلال شعر الجزوی . ومن غير اللائق، كما سنرى ، أن نفهم ذلك بمعزل عن الاستجابة النفسية التي ولدت في ذات الجزوی حالات باطنية متقبلة، وظهرت في شعره بدلارات مختلفة كما بسنلاحظ .

اثنا نرمي بهذا الى تحليل مستوى الذات (الجزوی) في الاثر الادبي الذي بين أيدينا (الشعر) . ومن غير أن نخفى على القارئ حرجنا من ولوح هذا العالم الباطنى وعجزنا عن الامساك بما يعتريه في تقبيله وغليانه .. الخ ، الا اثنا سنعمل قدر الامکان على اظهار ما يحقق الغاية ولو بصورة نسبية ..

يتعرض الجزوی للحرب التركية — اليونانية في اربع مقطوعات شعرية ، وقد ذكرنا هذا من قبل ، تمرحل طبيعة الصراع من جهة وتعين نتائجه في كل مرحلة من جهة أخرى . ولا ظهرار هذا في تجلياته العالية تقول : ان الجولة الأولى من الحرب انتهت بهزيمة تركيا من جراء تحالف اليونانيين مع الانجليز . وانتهت الجولة الثانية بأن تمكّن الاتراك من صد العدوان اليوناني ، ناستردو ما لاضاع من اراضيهم وتغلبوا على هزيمتهم . ويبدو ان الجولة هذه ، على الاقل في تقدير الجزوی ، لم تكن نصراً بالمعنى الكامل ، وان يكن قد اظهرت الاتراك بمحض المنافع عن الحق والكرامة . أما الجولة الثالثة فانتهت بتغلب الاتراك وانتصارهم الكامل ، بل ووجدهما (مصطفى كمال) فرصة مواتية للتغلب في الاراضي اليونانية لمطاردة خصومه وسحق اثرهم .

فالظاهر على هذا أن لزمن الحرب بداية ونهاية ، وجرى تاريخها على امتداد ثلاث سنوات متتالية (١٩١٩ - ١٩٢١ - ١٩٢٢) ، والطرف اليوناني الذي أعلنتها فانتصر حصد الهزيمة ، أما الطرف الذي جابها فانهزم فقد ظفر بالنصر ، وبين هذا وذاك تعادل الطرفان . فهل تعادلا فعلاً ؟

لا يصح أن نسلم بهذا لسبب واحد على الأقل وهو أن التعادل مفهوم وواقع يجب النظر إليه من موقع الطرفين المتحاربين ومن زاوية الحق التاريخي الذي يتمتعان به في المواجهة . وهذا يعني أن رد العدوان اليوناني من نظر الآتراك ولو باجلائهم عن الأرض التركية نفسها هو في حد ذاته انتصار تركي . ولا يمكن أن يقال هذا عن انهزام اليونانيين ، لأنهم حين جلووا عن الأرض التركية بالقوة انهزوا ، وحين تراجعوا في أراضيهم أمام الزحف التركي تلقوا هزيمة أخرى .. وهكذا . فكيف تفاعل محمد الجزوبي مع الأحداث ؟ .

١ - الهزيمة - الصدمة :

يطردنا عنوان هذه الفقرة إلى ربط الموضوع هنا بما سبق ذكره حول الالتزام الفكري وما يرتبط به في وعي محمد الجزوبي ، أو - بكلام آخر - بمعنى النصيـر/العدو المطلق . فهذا بالذات هو الذي يلون الحديث في نفسه ويكتبه تعبيره الظاهري في شعوره وشعره على السواء . فإذا كانت المواجهة التركية - اليونانية قد أبرزت كما ذكرنا هزيمة طرف وانتصار طرف آخر ، ولما كان الجزوبي ملتزماً في قراره نفسه ، لا اعتبارات سبق ذكرها ، بمناصرة طرف (ومعاداة طرف آخر) ، فمن حاصل هذا ، وإن يكن بصفة غير شرطية ، أن يحس الجزوبي على نحو ظاهر بما أحس به الآتراك ، فهزيمة الجيش والقيادة والمنطق الاتليكي والدولة نفسها هنا تكتسي على المستوى الشخصي أبعاد هزيمة ذاتية - شعرية ، تصيب الوجдан وتختلط النفس . وقد ذكر الجزوبي من شعره في هذا ما أوحى للقارئ بجهول الصدمة التي أصابت كيانه .

لقد ثقى الجزوبي خبر الهزيمة التركية ، رغم البعد الجغرافي ، بانفعال وتأثير ، ولذلك كانت صدمته حالة نفسية انفعالية وتأثيرية ، وتصيف أن ذلك هو الآخر الذي تولد عن تصدام واقعة ظرفية تحكم فيها اعتبارات سياسية وعسكرية ويدانها هو الواجهة المباشرة (الحرب) ، بحالة باطنية تستجيب لآوضاع الشعور والوعي ومجالها هو الالتزام الفكري (الذات) . ولهذا كان المعاول الموضوعي للهزيمة في الواقع في شكل صدمة شعورية في الفكر . ورغم تخلص معنى الاستجابة الشرطية في هذه الحالة ، إلا أن الانكسار بدلاته العامة واحد : خيبة ومارأة وهوان .

٢ - الكرامة - الحق :

ينتقل الجزوبي من حالة إلى أخرى بانتقال الطرف المارب الذي يناصره من الهزيمة إلى ما يمكن تسميته بالكرامة . وهذه كما ذكرنا وضعية شبيهة بالنصر إذا أدخلنا في الاعتبار ما حق بها الجانب التركي على خصمه اليوناني ،

نعني تمكّنه من إجلائه عن أراضيه ، وهي في نفس الوقت لا تمثل نصراً حقيقياً وتأمماً ، لأن الجلاء ، وإن يكن بالقوة ، حقق التوازن (التعادل) ولم يبلغ في شاؤه مع ذلك ما طمع فيه الجانب التركي بحكم النزاع الاقليمي على الأرض من أطماع ولو على سبيل احتلال أرض يونانية ترضى شهوة الثار وتقيم سلطنة الغالب .

لقد صدم الجزوئي في نفسه وأحيط هواء المناصر لارادة الآتراك كما لاحظنا في نقطة أخرى . وما لم تقله أنه علل النفس في ظروف الهزيمة — الصدمة بنصر قريب ، فلما تحقق على نحو ما ذكرنا أرضي نفسه ولكنه — وهذا هو الاهم — استرد توازنه الفكري ، لأنه آمن بحق اغتصب قهراً ، وبعودته الحق إلى أهله عاد هو إلى منطق تفكيره . فكانما التأم كسر التاريخ في وعيه بفعل ذلك . وهذا يعني أن الحالة النفسية التي اعتبرت الجزوئي انطوت على بعدين هامين : بعد معنوي بسببه انكشفت غمة ذاته ، وبعد تاريخي استوى به تفكيره على مبدأ الحق ، وهذا بالخصوص ، حق خاص ، لأنه يمزج في الواقع بين كرامة نالها الآتراك بفعل عسكري وكرامة أخرى ، شخصية ، كانت من أثر ذلك الفعل العسكري في ذات الجزوئي . وهنا أيضاً يبدو لنا الحق الذاتي معلوّفاً على الكرامة الواقعية ، فائزراً بذلك ، كما يمكن الاستخلاص ، الارتفاع والامتنان والرضى .

٣ — الانتصار — الابتهاج :

ولما دارت رحى الحرب للمرة الثالثة ، خرج الجزوئي عن طور الحق بجميع المعانى : استولت عليه شهوة الثار وحاد عن الازان والصواب ، فكانما لم يقنع بالكرامة وانساق مع تفكيره على رغبة قوية في التشفى . وقد سبق القول بأن الآتراك تغلبوا على اليونانيين بقيادة مصطفى كمال ، وهي المرة الأولى التي تمكّنا فيها من قهر عدوهم ، ففازوا بالانتصار وفاقت أسارير شيخنا الجزوئي تلقائياً بالابتهاج .

نحالة الابتهاج هذه ، في الواقع الأمر ، يمكن اعتبارها حقاً مضاعفاً ، كما يمكن اعتبار الانتصار التركي كرامة قومية مضاعفة . ويبعدو أن ما حققه مصطفى كمال هنا بالقوة العسكرية (التركية) ، حققه ، في حالة شيخنا — القوة المعنوية — الذاتية . وربما كان الإيمان في الحالتين بعدالة القضية التي وقعت الحرب من أجلها هو الذي يولد الشعور بالفخر والاعتزاز على هذا الصعيد وذاك .

غير أن قولنا هذا لا يجب أن يفهم منه أن بهجة محمد الجزوئي ليست أكثر من انتصار تركي ، فحقيقة الأمر تبين ، خلافاً لذلك ، أن النصر التركي يبقى في جميع الأحوال نمراً للعزّة التركية ولا شيء سوى ذلك ، وأن بهجة محمد الجزوئي تتحوى حالات خاصة ، متعددة ، يصعب الامساك بها كلها ، ولكنها كما نعتقد ترتبط في وعيه بجذر واحد يمثله التزامه الفكري ويعبر عنه . وهذا فيه

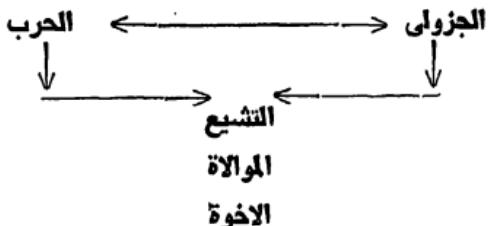
كما رأينا عدة أشياء متصلة متدخلة . وهي على هذا بهجة رجل يدين بالاسلام ويعؤمن بالخلافة التركية ويفتخر بحضوره الشرقي ... الخ

على هذا النحو اذن يمكن القول اجمالاً بأن تفاعل الجزوئي مع الاحداث - ونحن نجيب بهذا عن السؤال الذي طرحناه بهذا المعنى في الصفحات السابقة - استقر على اوضاع نفسية تامة بیناها ، ولكنه انتقل ايضاً (ونقصد التفاعل) في مدار يمكن دعوته بالفضاء النفسي انتقالاً لا يمكن ضبطه بقانون . قد نصفه كما حاولنا ذلك ولكن حصره يبدو صعباً او هو عديم الجدوى ، طالما ان الحالات النفسية تتقلب في مجرى تخترقه تيارات متضاربة لا تهدى ، وهو ما حدث في حالة الجزوئي بصورة واضحة .

ومع تسليمنا بهذا لانه من خواص النفس وحالاتها ، لا يجب ان نتفاصل عن ذكر المحددات العالية التي سهلت ، بما لها من اثر في التحديد ، بروز حالات نفسية لا متناهية . وال المجال مع ذكر المحددات بتجاوز ما سميـناه (بالفضاء النفسي) ليشمل الدواعي والدوافع .

من هذه الزاوية لا يمكن اعتبار الحرب التركية - اليونانية سوى حادثة واقعية تاريخية ولكنها خارجية . لعلها الاثر الذي سهل عملية القول وحدى بالجزوئي الى نظم الشعر ، ولكنها لم تكن بجميع مراحلها ولا نتائجها حاسمة يائى معنى في « تكوين » نفسية الجزوئي ، اى في تحويل (وكذا تكيف) وضعه الذاتى من طور المستقبل للخبر الى طول المتعمل به .

ويعود بنا هذا بالذات الى ما ذكرناه حول الالتزام الفكري . ولكل تتصحـ المعالجة اكـثر نـذكر ان المحددات التي نـعنـيـها تـخلـ ، من النـاحـيـة الشـكـلـيـة ، الى ثـلـاثـة مـسـتـوـيـات وـنـقـصـدـ : المـحـددـ السـيـاسـيـ ، المـحـددـ الفـكـرـيـ وـالمـحـددـ الـديـنـيـ . مـهـذـهـ المـحـددـاتـ كـمـاـ نـعـتـقـدـ لـهـ اـثـرـ دـاخـلـيـ ، لـانـهـ سـابـقـةـ عـنـ فـعـلـ الحـرـبـ كـمـاـ جـرـتـ فـيـ الـوـاقـعـ (بـيـنـ الـأـتـرـاكـ وـالـيـونـانـيـنـ) ، وـتـحـيلـنـاـ ، فـيـ نـفـسـ الـوقـتـ ، عـلـىـ مـرـاجـعـ ثـابـتـةـ سـاـهـمـتـ فـيـ تـكـوـيـنـ ذـاـتـيـةـ الجـزوـئـيـ تـكـوـيـنـاـ جـوـهـرـيـاـ . وـيمـكـنـ توـضـيـحـ هـذـاـ بـمـثـالـ مـعـبـرـ ، نـرـسـمـهـ (قـبـلـ انـ نـشـرـهـ) عـلـىـ النـحـوـ التـالـيـ :



· فقد استجاب الجزوئي لفعل «الحرب» بوصفه متشيـعاـ للطرف التركى وموالياً لأهـادـافـهـ وـداعـيـاـ لـلـنـفـسـاـنـ الـأـخـوـيـ معـهـ . وـماـ كانـ يـمـقـدـرـهـ انـ يـقـفـ هـذـاـ المـوـقـعـ لوـ لمـ يـكـنـ بـيـنـ الـأـتـرـاكـ اـكـثـرـ مـنـ رـابـطـ يـحـتـمـ ذـلـكـ اوـ يـزـكـيهـ . قـلـناـ بـيـنـ وـبـيـنـ الـأـتـرـاكـ وـالـوـاقـعـ أـنـنـاـ نـعـنـيـ بـيـنـهـ وـبـيـنـ مـفـاهـيمـ وـاختـيـاراتـ . فالـطـرفـ

التركي كما لا يخفي مفهومه الخلافة كمركز واختياره الاسلام كمعتقد وشعاره الوحيدة تهدف قبل كل شيء . وفعل الحرب من هذه الزاوية ، اي كما تصوره الجزوی ، لا يعني بصورة ميكانيكية قيام دولة اليونان بالهجوم على دولة تركيا بدافع اقليمي او بغيره من الدوافع فقط ، بل يتعداه الى الهجوم على المفاهيم والاختيارات .

واختصارا نقول : ان الحرب صلحت في مثالنا لاستشارة كوانن الجزوی وتحريضها على الانفعال . ولهذا ظهر الانفعال بصورة مركبة : صورة برانية (الصدمة ، الحق ، الابتهاج) وصورة جوانية (الخيبة والماراة ، الارتياح والامتنان ، الزهو والتشفى) :

واقع الحرب	الاحداث	تاريخها	الاثر النفسي	واقع الذات
المهزولة	تركيا - اليونان / انجلترا	١٩١٩	الصدمة	الخيبة ، المراة
الكرامة	انكسار اليونانيين	١٩٢١	الحق	الارتياح ، الامتنان
الانتصار	انتصار الاتراك على اليونانيين	١٩٢٢	الابتهاج	الزهو ، التشفى

(د) الاستعمار والتحرر :

انفسنا في المفهات السابقة ان انجلترا تمثل الاستعمار ، وهي تساعد دولة اليونان بوصفها دولة استعمارية ، غربية ، مسيحية . فهل يمكن هذا للقول بأن الاتراك قوم متgressون ؟ وهل خاضوا الحرب دفاعا عن الأرض أم عن المتسادات أم عن وحدة المسلمين أم عن الاسلام في حد ذاته ؟ أم عن ذلك كله ؟ . كما توضح لنا أيضا ان الجزوی جعل من نفسه نصيرا مطلقا وعدوا مطلقا في نفس الوقت ، في الحالة الأولى للاتراك ولقضيتهم ، وفي الحالة الثانية لانجلترا ولأهدافها . فهل يعني هذا انه ناصر الحرية وناهض الاستعمار ؟

سنقدم عن هذا كله جوابا ممكنا في ثلاث صور :

(ا) صورة الاتراك :

يمكن للمرء بالرجوع الى شعر محمد الجزوی في (ذكريات من ربيع الحياة) ان يستخرج صورة الاتراك - بغض النظر عن حربهم مع اليونان بالاطوار المذكورة في مكان آخر - في مواقف نوردها مرتبة على النحو التالي :

حماة نصارى الشرق	صورة الاتراك
اسود الحرب والمصمم	(تركيا)
شوكة الاسلام	
ضراغمة الاسلام	

فالجزولي كما يبدو من هذه المواقف يجد الاتراك ويسبغ عليهم اوصافاً تليق بمرکزهم في تصوره . وبغية شرح هذا نورد بعض الملاحظات :

١ - لقد ادعى اليونانيين ، كما ظن الجزولي ، ان حربهم ضد الاتراك هي في سبيل نصرة مسيحيي الشرق الخاضعين للرعاية العثمانية . وساندتهم انجلترا في ذلك ، بل وظهرت هذه في هذا الصدد وكأنها تدعم اليونانيين لهذا الغرض بالذات . وبقطع النظر عن صحة او خطأ هذا الطرح ، فقد فهم الجزولي طبيعة الحرب من الزاوية الدينية ايضاً ، فاقحم التاريخ الصليبي في هذا الاطار واعتمده حجة للقول بتواجه اختيارين ودينين وحضارتين ، ولكن لم يفعل ذلك الا لتسفيه الادعاء اليوناني / الانجليزي ووصمه بالغور والمدعوان ، اعتقاداً منه بأن مسيحيي الشرق ، رغم وجودهم في ظل السلطة العثمانية ، ظلوا على عهدهم في موالاة حاليهم . وهم بذلك في غنى عن ايota وصاية خارجية . ولذلك فسبب الحرب من هذه الوجهة باطل ويبطل معه منطق الادعاء ، لأن الدولة العثمانية رغم طابعها الاسلامي تضم للمسيحيين الشرقيين ، بوصفهم من اهل الكتاب ، حق الوجود والعيش ، وتلك فضيلة . هذه هي الدالة الاولى .

٢ - انهزم الاتراك في الجولة الأولى من الحرب كما بينا ، ولكنهم تعادلوا مع خصمهم وانتصروا عليه ، ويعنينا من هذا ان الجزولي عندما تالم (صدم) لهزيمة الاتراك لم يتأس من قدرتهم على الانتصار . فايمانه المطلق بقدرتهم كان اقوى من ملابسات حرب طرائة . ويعود هذا لاعتقاده الراسخ بأن قوماً كالعثمانيين ، يقومون بشؤون الخلافة وتجسد دولتهم مرکزها . لا يمكن ان تثال منهم قوة اعدائهم ، لأنهم اقوياء بایمانهم . فقوّة العقيدة هي القوة او قوة الحق . وهذه هي الدالة الثانية .

٣ - يتفرع عن هذا ان الاتراك لأنهم يمثلون الاسلام تمثيلاً زمنياً وفيهم الخلابة كما ذكرنا ، نفهم بحكم هذا وذاك حماة الاسلام وابطال قوته المعنوية اذا جاز القول . انهم مسؤولون عنه بجميع المعانى : بنشره والاتصال به ، بالحفظ عليه وحمايته ، بالسهر على تطبيق شرائعه ... وهي لذلك مسؤولة دينية كلية . وهذه هي الدالة الثالثة .

نchorة الاتراك في نظر محمد الجزولي على هذا الاساس لا تبرر بظاهرها التامة الا في ارتباط بالدلائل الحورية الثلاث ، نعني : **الفضيلة والقوة والمسؤولية** . ويبدو لنا من خلال النصوص التي نعتمد عليها في التحليل ان « اتحاد » ما يمكن تسميته بداع الدين بمدلول الحرية هو الذي يؤلف بين الدلالات الحورية المذكورة .

(ب) صورة مصطفى كمال انطورك :

لا يذكر محمد الجزولي مصطفى كمال الا في تصييد واحدة خالد بها انتصار الاتراك على اليونانيين ، وقد خصه بسبعة أبيات من الشعر حوت معظم الصفات التي كونها عنه . والواضح هنا ان الجزولي يربط الانتصار التركي

بمصطفى كمال نفسه ، دون أن يحمله هذا على التقليل من دور الأتراك في بلوغه وهي عملية مفهومة للتاليف بين الفرد (الزعيم) والجماعة (الشعب) ، ويحسن قبل أن نواصل التحليل أن نقدم جدولًا بيانياً بذلك :

صفوة قومه منقذ الأوطان بطل الأتراك وحافن للدماء قائد الجيش التركي محرر الشرق بطل خالد ..	صورة كمال ، مصطفى كمال
---	---

ويبدو من هذا أن الجزوی احاط ب مختلف الصور الممكنة « لتفريغ » مصطفى كمال على هيئة زعيم ومنقذ وبطل وقائد ومحرر وخالد .. وللحديد أكثر يمكن تقسيم هذه الصور إلى ثلاثة أنواع :

١ - حسب الجنس :

ويوضع مصطفى كمال هنا كفرد صراحة أو ضملياً ، في علاقته بالأتراك كمجموعة بشرية . والنظر إلى هذه العلاقة يتم من زوايتين : زاوية التخصيص بحيث يظهر مصطفى كمال كاسم علم ، مفرد ، له صفات مطلقة ورمزية فينفس الوقت . مطلقة لأنها ذاتية ولا يمكن مجازتها بصفات أخرى مفترضة ، ورمزية لأنها منتخبة وتتمتع بسلطة معنوية ، ومن طبيعة القول الرمزي في هذا المجال إذا قمنا بتباويله أن يكون معناه غير مباشر(٥) . أما الزاوية الثانية فهي زاوية التعميم ، لأن الصفات المذكورة ما كان لها أن تظهر بالمعنى الذي حددهنا إلا في نطاق يبرز وجودها في نظر الجزوی ، وهو نطاق المجموعة البشرية التركية نفسها .

٢ - حسب الوطن :

وهو هنا تركيا ، لأن مصطفى كمال ليس زعيماً للأتراك وحسب ، ولكنه منقذ تركيا أيضاً . وإذا طبقنا مفهوم المنقذ في مثل الحرب التركية – اليونانية التي سبق الحديث عنها ، أمكننا القول بأن الانقاذ يعني عودة الكرامة التركية إلى مجدها وفوزها بالنصر الحق على أعدائها . وهو ما يعني في هذا المثال أن الاسم العالم الفرد (مصطفى كمال) تماهى بصفاته وخصائصه باسم العالم المكان (تركيا) في واقعه وحالاته . وعلى هذا يصبح بطل الأتراك بطلاً تركياً .

٣ - حسب المنطقة الجغرافية :

ونقصد الشرق بالمعنى العام . والراجح أن الجزوی وصف مصطفى كمال بمحرر الشرق اعتقاداً منه بأن تركيا نفسها هي مركبة . والانتساب إلى هذه بما أنها كذلك ، يوجب الانتساب إلى ما تمثله في الوعي والشّعور ، تعني الخلافة والوحدة .

يظهر من هذا أن (الأتراك) و (تركيلا) و (الشرق) تمثل درجات في الاحالة . وأن مصطفى كمال كاسم مفرد وبطلي تركي ومحرر الشرق تمثل درجات في الترميز . وقد أراد الجزوی كما نعتقد أن يفهمنا أن استرداد الرمز بصفات خاصة يرتبط (ولا ينطوي) مع اطلاقية الاحالة بصفاتها العامة .

(ج) صورة فرنسا :

ذكرنا فرنسا من قبل عندما تكلمنا عن الحرب التركية — اليونانية عرضاً، وورودها في شعر الجزوی الخاص بهذا الموضوع أتى في سياق التنبیه بموقف تحالفها مع الأتراك في صراعهم ضد اليونانيين ومن ورائهم انجلترا كذلك ، فهو يذكرها ، على هذا الأساس ، كطرف مناصر لقضية يناصرها هو بالذات . وما يشير الانتهاء في هذا الذكر أن الجزوی — رغم أن فرنسا هي التي كانت تحتل المغرب في هذا الوقت — لا يهتم على أى نحو بالتعرف على «خلفيات» اقدام فرنسا على تحالفها مع الأتراك أو هو لا يقولها في شعره . ويدرك هذا لأنّه عندما وقف ضد انجلترا في مساندتها للاليونانيين احتمم الى مخططاتها وأعدانها في الشرق وحاكم موقعها بناء على ذلك كما مر بنا . فهل تستنتج مما ذكر أن الجزوی كان غافلا عن المرامي الفرنسية في الشرق ايضاً ، أو انه كان يجهل تاريخ الصراع الانجليزي الفرنسي ، وهو الذي أمل طبيعة التحالفات ومنطقها ، على السيطرة السياسية والاقتصادية في الشرق ؟

قد لا يعني الجواب عن هذا شيئاً كثيراً ، لأننا سنجد في الصور التي قدمها الجزوی عن فرنسا ما يكتفي من الدلالات :

ربة العلم الشعب الفرنسي معروف بالشّم نصرة الحق جيشها حصن فرنسا هي التي انقذت وحدة أمريكا ونجحت المكسيك أووجدت اليونان من عدم والدة الأحرار ...	صورة فرنسا
---	---------------

لقد اختربنا هذه الصور ، وهناك غيرها ، من قصيدة واحدة انشأها الجزوی للتغنى باسترداد الأتراك لكرامتهم وللتعبير عن شعور الحق في نفسه كما بینا من قبل . وهي تشتمل ، اذا صنفناها حسب الموضوع ، على ثلاثة قصايا كبيرة :

فرنسا — الشعب الفرنسي — الدور الحضاري الفرنسي . ويلاحظ أن لكل قضية خصيصة تبییزها عن غيرها ، ولكن تمییز لا يقطع بين أسباب التداخل بينها جبیعاً . ذلك لأن الدولة الفرنسية ، شعباً ودوراً وحضاراً ، هي التي تمثل ، في آخر الأمر ، محور القول ومضمونه .

نتسائل : كيف تسمى للجزولي أن يؤلف بين الصور المذكورة وما البعث على ذلك ؟ . قد يبدو من هذا السؤال أننا نقصد البحث عن مبرر خفي بغية الأيديولوجية ثلاثة مفاهيم أساسية أخضعت قوله الشعري (أو فعلت فيه) بما لها من دلالات وأيحاءات ، نعني « ما هم : العلم ، الشجاعة ، الحرية . ويبدو من خلال هذا أن الجزولي له في ذهنه عن الدولة الفرنسية (شيئاً ودوراً وحضارة) جملة من الصور المترابكة ، لم يتدعمها من عندياته بل اشاعتھا هي بالذات عن أحوالها .

وعلى هذا فالجزولي لا يمتلك فرنسا لأنها ساندت الأتراك فقط بل ويعيد الحكم النهائي على ما ابتدعه الجزولي . والحق أن صاحبنا يضم من الناحية مياغة مجدها التاريخي وينكر به . اي أنه يربط بين أيديولوجيتها وتاريخها، ويجعل من هذا الربط مثلاً للتضامن والمساندة وما شابه . ولهذا الأمر رأينا يقول في بيت من القصيدة :

لل درك لو يسرى نظامك في
كل المالك من عرب ومن عجم

وهو بيت يحيلنا على **المطلق** : دولة عالمية وشعب شجاع ودور حر .
فهل يصح القول بأن الجزولي كان نصيراً مطلقاً للأتراك ومتسبباً (مطلقاً)
لله درك لو يسرى نظامك في
كل المالك من عرب ومن عجم

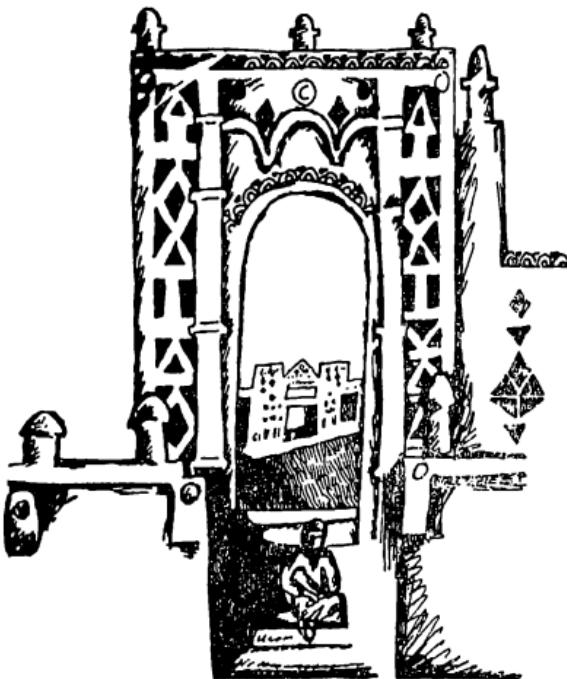
هوامش :

- (١) ذكريات من ربيع الحياة . مطبعة الامينة ١٩٧١ . الرباط . المغرب .
L'eshace Litteraire, Gallimard 19155, Paris, r. 20
- (٢) (٣) الحنين = حن حنينا : صوت ، لا سيما عن طرب أو حزن . حن حنينا اليه : الشناق .
حنان : الشناق . استحن الشسوق فلانا : استطيره . الحنان : من يحن الى الشيء . حن حنة وحنانا عليه : عطف وشفق وترحم فهو حنون . تحن عليه : ترحم . الحنان : الرحمة .
T. TODOROV
- (٤) نعيد في هذا على التفريغ الذي ميز به بين النص المكتوب والمنطق

- (٥) انظر : Symfolisme et interpretation L. TODOROV. ed. Seuil 1978,
Paris, p. 18.

الليل

هانيا سعيد
لبنان



عندما اصطدمت بالرجل الذى حدثكم عنه في قصة سابقة (ولدت وفرحت بها منذ ثلاط سنوات ثم ماتت ولم امت) كان ذلك يفرض على ان اقبله واهرب منه في آن .

حدث ذلك نجاة . اصطدمت به وقد ظننت انى لن القاه اذ غادرت الاماكن والازمنة وكل معطيات علاقتنا السابقة .

لست ادرى اذا كان احدكم يذكره . اتمنى ان تكونوا تسيّتموه مثلما فعلت او مثلما ظننت انى فعلت عندما اقفلت ذاكرتى ذات مساء

وأقمت فيها سجنا لكل الماضي وفي مقدمته ذلك الرجل الذي أراني مرغمة أن أحدهم عنه لاته استطاع وعلى نحو لم أتوقعه أن يعود وبصيده برأسى ثم يخرج وكأنه لم يسجن قط .

أصابنى الحادث بصداع ، فتناولت حبة من مشبقات الاسبرين وطلبت منه تأجيل هذا اللقاء ريثما يكون تأثير الجبة الوهمي قد سرى في دمائي ، وفي لحظة استراحتى الأولى كان يواجهنى بعيوس ثم ابتسם بعد أن تقدم النادل وصب لنا كاسين متجمدين . قال لي : لا تحبسى الكأس مع الاسبرين . سوف يدرك . وكانت تلك عادته في بدء حديث ودى ينتهى نهاية متوقعة نتجاهل بها أشباحا تشاركنا آية خلوة .

أخبرته بالطبع عن حالة « شمس » فظل يستمع بملل معتاد تخترقه رشفات الكأس ، أشغال واطفاء سيجارة ، تنهى ، نحنحة ، سعال .

أفاظنى أنه لا يود أن يستمع مع أن الأمر على غاية الأهمية ، فلم يحدث أنى استطعت مراقبة نفسي وأنا الد مثلاً قدرت أن أفعل وإنما أرقت شمس تشد على يدي ، تعض أصابعى ، تضفط شفتها وصراخ الطبيب يحرضها بلذة أن تشد وتشد وكانها مصابة بانسداد فى مصارها الغليظ .

قال لها : شدى يا ابنتى .. شدى .. لا تخاف .. وافعلى وكانت تنفوطن . كانت مساعدته قد أبعدت فخذلها ورفعتها إلى حلقتين من الحديد ثبتتا فوق عمودين ارتقعا من جانبى السرير عند طرفيه الأسفلين .

بطنها ثلاثة من اللحم الناصع . فخذالها منفرجان . حملت المرضة شفرة حلاقة وجزت الشعيرات المتبقية ... الدماء ماتزال تساقط وتلة اللحم تتنفس وتتكوم . وجه شمس يستحضر وجه جدتي ، فاجانها ذات يوم بالمرحاض تذكر على أسانها ووجهها عروق من الدم . . غرفة الولادة تتضرر رائحة النساء .. يد شمس تطلق أبراً انبوب السائل المفدى المعلقة في مشجب أعلى السرير ، يدها تترنح . الطبيب يطلب منى أن أمسك يدها . أشدتها إلى العود الحديدى ، تصبيع في وضع تعذيبى . قال لي ذلك الرجل الذى حدثكم عنه في قصة سابقة . ثم جلس الان أمامى في المقهى يحتسى كاسه بهدوء ، قال ان عذابه يفوق عذاب شمس . هم ايضا علقوه في قضيب حديدي وأصبح جنبنا يتلف حول نفسه . يداه معصوبتان الى ساقيه ومن خصره يلتقي الحبل ويشد على القضيب المتنصب فوق قاعدة في زاوية ..

- الغرفة :

ضحك . أنت قلت غرفة وهو صحيح لى : قبو كان ، كهف ، ظلامة يصار المعتقل اليها بعد ، درجات ترابية تتجاوز المئة . مازال يذكر المكان لكنه لا يجرؤ على تأكيد ، يترك مساحة للاختباء والتراجع . قال : لا لكنى اكذب له انه خائف كأكثر الرجال لا يجب البوح ولا الاعتراف . لا يحب ايضا ان يصفى لبوحى ولا لنشره أخبارى عن شمس مع ان اكتشافه غريب وهiero:

غرفتى ناصعة . الى لذىد . بعله قليل أصبح اما . لا . لم يكن الامر على هذا النحو . ساقول : غرفتى ناصعة الى . لا . ليس الما . كان احساساً لذىدا يلت من اسفل الظهر ويطوق للخاضرتين . كحركة فلا منكو ؟ ربما . كلحظة غياب ونحن معا فوق سطح البيت الصيفي ؟ ربما المم اناديه وأحبه واجنبه وأغيب . ألغوا قليلاً ويوقظنى : يا على . يا على قولى يا على . فأتلول ولا أقول . لم ار دما ولا سيلانا ولا خرقة . سميكة تصنعها عمتى بين فخذى ولا عرقاً يتزحلق . لم ار لحمى تحت ضوء غرفة العمليات الساطع . لم ار اطراف ثوبى تتكمش بين العرق وبقع الدم . الرجل الذى حدثكم عنه في قصتى السابقة وارغب الان ان يسمعني رأى تلك البقعة :

خرج في نوبته الصباحية يكتس باحة الزنزانة . كان الغريب الذى جازوا به في الامس يتكون في الحفرة . كانت الحفرة برقة من الدم . كان العيد . الغريب صار خروماً ورائحة الدم نتنة . ذبحوه وشربوا نخبه وقالوا للرجل الذى فاجانى وفاجأ قصتى : ادفعه . لا ادرى اذا كان استطاع ان يتزدد لحظة . دفعه وتف وبكي ثم جرح شريان رسفة في صباح اليوم الثالث فضربوه وقالوا له يا عكروت لن تموت هكذا براحة . قال لي : انت النسوة - لم يقلها هكذا نصحة - تتدلعن وتبالغ . الواحدة منكم تزحلق الولد وكأنها « تتبول » ثم ابتسם وقال لي في وقت آخر وكنا وحدين : انت مختلفة . رأيتكم تعضين يدي وتتالين بكميراء .

غضبت يده . حبس صرختي بين نظراته وسيجارته وتأففه المكتوم . لا اعلم كيف كان يشعر وماذا يريد . بعد ذلك خمنت انه تمنى ان ينتهي الأمر بسرعة ففيطمن على ويفرج ثم يمضى الى المقهى .

حدث ذلك تماماً و « شمس » تخبرنى أن « راجى » يرقب ولادتها هاتفيما سيقول لها ان تحكى له كل التفاصيل وسيعد جنيهاته ويدفعها لعاملة الهاتف في فندقه ويندم .

الرجل الذى حدثكم عنه في قصتى السابقة وجاء الان لكى يفسد على هذه القصة لا اقدر ان ابعده . كان الامر مؤامرة اميرها لنفسى . أقول يا بنت اعتذر وابتعدى فأخجل . أقول يا بنت اثنى وتجاهلى فلا اقدر بجرجر لسانى فاحكى عن شمس وعن الطبيب وانا اعلم انه يجلس الان أمامى في المقهى يتائف ويتأهّب ليقتصر لحظة صمت . أقول الطبيب كان تقصد برذاذ الدم وانشقاق رأس لجنين . صوته يتهجد وحملاته يبعد صدى حماض متقرجي الملعب الرياضية .

يضحك الرجل تتلذذ ذاكرته برسم ما حدث وما حدث يبعدنى عنه : شمس ليست جثة والطبيب تكبر يداه . فقاراه ملوثان . صوته يرتجف . شدى يا ابنتى . الاضاءة ساطعة . فخذنا شمس ينتصبان الى الاعلى . المرضة تربت على بطنها تضفط الانتفاخ الى الاسفل . ساعديتني يا ابنتى . ساعديه يا شمس . ساساعدك انا : يا على قلت يا على ودخلت في عينى ، رأيت اشباعاً بالبياض ولونت وجهه الملائكة امسك بفخذى بابا نويسل فلسم ي肯 الما وقاتل سندريلا انها ستخرج من بطنى ويمكن الا تكون سندريلا بل الشاطئ حسن . شمس لا تبكي لا تغمض عينيها . تتعلّع

بجسارة . قوس الحديد سيساعد الطبيب على انتشال الجنين . انظرى ها هو راسه . قولى لها أن تساعدنا . تساعد ابنها ، تساعد نفسها . ساعديه يا شمس ساعدى ابنك ، لكنها تبتلعه .

قلت للرجل الذى أمسك بيدى الآن فى المقهى وشد على أصابعى وقدم لي كأس الماء وابتلع غيظه بحنان معلن : شمس تبتلع جنينها ولكن الطبيب يصطاده بقوس الحديد . ملقط هلالى يلج طيات اللحم الطرى ويقبض على راسه . يتطلق الرأس وكثلة اللحم ، تتدلى ذكورته . صبي . صبي . يقبض الطبيب على ساقيه ويدلى راسه . ازرق . ازرق . بلا صوت وبلا حركة شمس تصرخ : ميت ؟ أخاف أن يموت ، الفرفة تتشظى بالبكاء . لا . لم يكن الأمر على هذا النحو . كنت عند جانب السرير أعانق شمس والممرضة تلقط الجنين وتسرع به الى آنبوب الاكسجين والطبيب يضرره على فخذيه وفوق مؤخرته يأمره أن يحيى .

كنت قرب شمس وانتظر صرخة الصغير : يا حى يا قيوم . الله لا اله الا هو الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم . يعلم ما بين أيديهم .. يعلم يا شمس يعلم . وأنا أيضًا أعلم . وذاك الذى جلس على المائدة المجاورة ويراقبنا يعلم وأنت الذى أروى لك كل هذا ولا اعرفك تعلم . والرجل الذى يقتحم على الخلوة ويبتسم بمرارة يعلم وأنا استمع لنفسى اللحظة وأحاول ان أنهى هذه القصة باسرع وقت . أقول له : ساعدنى فيقول : أعيد كتابتها . يجلس فى المقهى الآن بهدوء وبكل ويقى : أعيد كتابتها وشمس أنجيت وأنا أنجيت ولم نعد كتابتها . لن أعيد كتابتها . أخاف ان أحذف كل وجودى وأغلق الابواب وتنتهى شمس والجنين وأبكي وأصرخ وأقول ليس الأمر على هذا النحو والجملة ليست مقيدة والرجل الذى يجلس أمامى فى المقهى ويقتحم كل الاحرف والأوراق يجب القلم نحو ويكتب .

يبعدنى الآن يبعدنى . اصرخ قبل ان اتلاذى : غرفة العمليات ساهرة والطبيب ساعدى ولم يساعدنا . الجنين صرخ وبعد نصف ساعة أخرجت الممرضة من بين فخذينا ثعبانين من المصارين والدماء وأكياس الأغشية والمخاط وسیول الدم ، بطننا هوت وأفخاذنا انسدلت .

* * *

ضربه . لكمه . دخلت قبضته أسفل بطنه . قال لي : شتمنى الأول . ضربنى الثاني . افترسنى الثالث . قل ولا أقل . ماذًا أقول . ابتلعت أيامى والكلام . ظلت ثلاثة أيام . أربعية . خمسة .. ثم بملقط الحديد أخرجوا لسانى ، رأيت فوقه كل العناء والأسماء .

الرجل الذى حدثكم عنه فى قصتي السابقة ومازال يجلس أمامى فى المقهى يصمت فى وجهى الآن . يضع النايل أمانا كأسين جديدين ويبعد .

لا اثر بيننا للشجار وللدماء . هادئان حد الركود ، نعش يداعب اجهانه وسنقوم بعد قليل ونرتحل الى الخلوة .

تنتهى ولا تنتهى القصة وقد فشلت فى كتابتها وسأحاول ان افعل فيما بعد .

قصائد ..

برهان شاوي
(العراق)

١ - خوف :

ما لهذا اللسان ..
يلتلوى ..
ما لهذا الحروف ..
تنطنى في نمى ..
ايهما الطاغية ..
قل لنا عن لسانك شيئاً ..
(لك العافية)

يا لسانى الحزين ..
بح بارتعاش الشفاه ..
بح بأصرار الوجوه المهين ..
بح بارتعاش الفاصل ..
خوفاً ..

على الجسد المستكين
خوف انقطاع المعيشة ..
خوف الزمان
بح بالحقيقة يوماً ..
بح بالحقيقة ..
يضع ثوان
ترى ..

أنقدت لسانى

* * ثلاثة قصائد من مجموعة « مرأى الطوطم » التي ستصدر قريباً للشاعر العراقي
برهان شاوي

٢ - مرثية العاشق :

هل أنا عاشق ..
أم أمير ..
هل أنا المتودد جنح الفراشة ..
أم الأرض ..
بى تستدير ؟
كل قرن يمر ..
باغماسة ..
والبرارى بكى تطير
يا لخوف ..
من النفس ...
انى بها ..
من وساوسها أستجير

٣ - سؤال : الى جميلة ..

لماذا ارى وجهك الحلو ..
في الكتب المشتراء ..
وفي الاوچه الناحلة
لماذا ارى وجهك ..
في عيون الطيور ..
واشرعه السفن الراحلة
لماذا ارى وجهك ..
في الموانئ البعيدة ..
والمدن القاحلة
لماذا ارى وجهك في مرايا المرايا ..
مرايا الحجر
لماذا ارى وجهك ..
في اخضرار الشجرات ..
في قطرات المطر
لماذا ..
لماذا

الثورة المهدى النيلوى السودانى

في شعر معاصر

د. أحمد محمد البدوى
جامعة بيدقري — نيجيريا

وليس مدقق مقرر
حنان كونخ وفي ذراعى فقير
بجديد من الرقى او اثير
بسلامه نشيد السرور
في المحاريب للعلى الكبير
هيئت نفسه لكرى الامور
بنى قومه ومصباح نور

في دجى مطبق ويوم دجوجى
ولدت ثورة البلاد على احد
عوذوا طفلها وصونوا فتاتها
وى هلم اسمعوا الملائكة يعزفون م
باركوا الطفل في القلوب وصلوا
ومشى في الصبا قسميم المايا
واغتندي زاهد الشباب وصوف «م»

التجانى يوسف بشير

١ - الصوت :

قتل الشاعر السودانى فرح ودتكوك المتوفى ١٤٤٧ هـ في تصدية
منسوبة اليه ، نظمها قبل ظهور المهدى السودانى المتوفى ١٣٠٣ هـ -
١٨٨٥

وجرعة من قليل الماء تروينى
انمتكتننى او عشتكتكينى (١)

فلقمة من طعام البر تشبعنى
وقطعة من قليل الثوب تسترنى

فقدم القسمات المميزة للمسلم النموذجى الزاهد في الدنيا ، المكتفى من
كل ماديات الحياة بما هو ضروري الى أقصى حد ، لا يأكل الا قليلاً
من الطعام الخشن ، ثم لا يشبع ، ولا يشرب الا قليلاً من الماء ثم لا يرى ،
ولا يرتدى من الثياب الرخيصة او الأسمال البالية الا ما يستر العورة ،
ويصلح لكتينه ان حان اجله ، ثم يمضى الشاعر ليقدم لنا مميزات هذا
الزهد المثالى العارف ، حسب تصور تلك البيئة :

يا واقتنا عنـد أبواب السلاطين
واستغن بالله من دنيا الملوك كما مـن
ولا تصاحب غنيـا تستعـز به
وأعلم بـأن الذى ترجـو شفـاعـته
الـدين كـنز لا فـنـاء لـه
والـمال عـارـية والله يـهـدـينـي» ٢

هـذا الزـاهـد في المـلـذـات الحـسـيـة يـنـاي بـنـفـسـه عنـ أن يـتـلـوـثـ بالـتـذـلـلـ
لـاصـحـابـ السـلـطـانـ والـجـاهـ والـمـالـ ، يـسـتعـصـمـ بالـراـزـقـ الـبـاتـيـ عنـ كلـ كـائـنـ
فـانـ ، ويـسـتـغـفـىـ بـالـأـصـلـ عـما سـواـهـ ، وـلـعـلـ الشـيـخـ فـرـحـ يـعـنـىـ بـهـذـاـ المـوقـفـ
الـصـلـبـ مـنـ أـصـحـابـ السـلـطـانـ الـجـاهـيـنـ ، وـكـانـزـيـ الـأـموـالـ ، مـاـ سـبـقـ أـنـ
قـالـهـ سـفـيـانـ الثـورـيـ حـيـنـ سـالـهـ أـبـوـ جـعـفرـ الـمـصـوـرـ «لـمـ لـاتـنـاـ» فـاجـابـهـ سـفـيـانـ
قـائـلاـ : « اللـهـ نـهـاـنـاـ عـنـكـمـ» وـلـاـ تـرـكـنـاـ إـلـىـ الـذـيـنـ ظـلـمـاـ فـتـمـسـكـ النـارـ» ،
« وـكـانـ يـقـولـ : إـذـا رـأـيـتـ الـعـالـمـ يـلـوـذـ بـبـابـ السـلـطـانـ فـاعـلـمـوـاـ أـنـهـ لـصـ ،
وـإـذـا رـأـيـتـمـ يـلـوـذـ بـبـابـ الـأـغـنـيـاءـ فـاعـلـمـوـاـ أـنـهـ مـرـاءـ» وـكـانـ سـفـيـانـ الثـورـيـ
كـثـيرـ الـحـطـ علىـ الـمـصـوـرـ لـظـلـمـهـ ، فـهـمـ بـهـ وـارـادـ قـتـلـهـ ، فـمـاـ أـمـهـلـ اللـهـ ، وـقـالـ
أـحـمدـ بـنـ حـنـبـلـ لـاـ يـتـقـدمـ سـفـيـانـ فـيـ قـلـبـيـ أـحـدـ» ٣

يـرـتـبـ هـذـاـ الزـهـدـ بـاـنـكـسـارـ النـفـسـ وـالـتـواـضـعـ لـلـهـ ، وـلـكـ يـكـمـنـ فـيـ دـاخـلـهـ
تـعـالـ مـطـلـقـ عـلـىـ الـعـالـمـ الـمـادـيـ مـنـ حـولـهـ ، فـيـ أـرـفـعـ صـورـهـ وـأـتـواـهاـ
«ـالـسـلـطـانـ وـالـمـالـ» كـمـاـ يـتـسـامـيـ عـلـىـ نـوـازـعـ الـجـسـدـ وـيـكـبـتـ جـمـوحـ الشـهـوـاتـ
فـيـ النـفـسـ ، وـيـأـنـفـ مـنـ الدـنـيـاـ .

انـ صـورـهـ هـذـاـ الزـهـدـ التـىـ قـدـمـهـاـ الشـيـخـ فـرـحـ ، تـتـلـاعـمـ معـ صـورـةـ
الـحـاجـ القـاـمـ إـلـىـ السـوـدـانـ ، مـنـ غـربـ اـفـرـيـقـيـةـ ، فـيـ طـرـيقـ ذـهـابـهـ إـلـىـ بـيـتـ اللـهـ
الـحرـامـ ، أوـ فـيـ طـرـيقـ عـودـتـهـ ، مـاـ يـسـمـيـهـ بـعـضـ الـكـاتـبـ «ـالـحـاجـ التـكـرـورـيـ»
وـهـوـ مـجـاهـدـ مـهـاجـرـ فـيـ سـبـيلـ اللـهـ مـتـقـشـفـ ، كـلـ ثـرـوـتـهـ مـنـ زـادـ الدـنـيـاـ هـىـ
خـرـقـةـ مـنـ مـلـابـسـ خـشـنةـ وـبـالـيـةـ يـاتـرـ بـهـاـ ، وـعـصـاـ يـتوـكـاـ عـلـيـهاـ ، وـمـسـبـحةـ
تـتـدـلـىـ مـنـ عـنـقـهـ ، وـجـرـابـ مـنـ جـلـدـ شـاةـ يـحـتـوـىـ عـلـىـ الـقـرـآنـ أـوـ جـزـءـ مـنـ مـكـتـوبـ
بـالـخـطـ الـمـغـرـبـيـ ، وـمـعـهـ لـوـحـ مـنـ الـخـشـبـ وـدـوـاهـ» ٤ وـكـانـ أـوـلـئـكـ الـحـاجـ
يـاتـونـ وـيـعـودـونـ ، وـتـسـتـغـرـقـ رـحـلـةـ الـحـجـ هـذـهـ شـهـورـاـ أوـ سـنـوـاتـ ، بـالـنـسـمـةـ
لـأـمـالـ ذـاكـ الـحـاجـ الـمـجـاهـدـ ، الـذـىـ يـقـطـعـ الـمـسـافـةـ كـلـهاـ مـاـشـيـاـ عـلـىـ قـدـمـيـهـ ،
يـعـبرـ الـفـيـابـاـ الـمـهـولـةـ وـالـصـحـراءـ الـمـوـحـشـةـ ، حـتـىـ يـصـلـ اوـ يـمـوتـ فـيـ سـبـيلـ
الـلـهـ شـهـيدـاـ ، وـكـانـ مـعـظـمـ اـوـلـئـكـ الـحـاجـ مـنـ صـفـوـةـ الـعـلـمـاءـ ، اـذـ يـحـدـثـنـاـ بـرـكـهاـ
رـدـتـ فـيـ الـقـرـنـ التـلـاسـعـ عـشـرـ الـمـيـلـادـيـ اـنـ هـؤـلـاءـ الـحـاجـ الـفـارـقـةـ فـقـهـاءـ ، مـاـ مـرـواـ
بـمـكـانـ فـيـ اـفـرـيـقـيـةـ وـبـلـادـ الـعـرـبـ الاـ وـوـجـدـتـ «ـاـلـاهـيـ» يـقـبـلـونـ عـلـىـ التـقـاـمـ الـتـيـ
يـكـتبـهـ «ـالـحـاجـ التـكـرـورـيـ» لـاـنـهـ اـطـهـرـ فـيـ نـظـرـهـ وـأـقـدـسـ مـاـ يـكـتبـهـ سـائـرـ

الحاج»^٥ الحاج المتنفس الزاهد يمتاز بثروة معنوية ومعرفة ، ويختص بصلاح بين يؤمن الناس في نفعه ويقررون بالفضل وما يزالون .

هذا الحاج الضارب في الأرض ، المعتمد على ما يرزقه الله من « لقمة او جرعة » المتوكل عليه ، وهو نموذج على التمسك بالهدف النبيل ، والاصرار على بلوغ العلا ، انما يتطابق في ملامحه العالية مع الزاهد الذي صوره الشيخ فرج وكل النموذجين المتكاملين التجانسيين قوى الاوامر يصوره المهدى الدنقلاوي السوداني محمد احمد عبد الله في القرن التاسع عشر الميلادى كما وصفه من رأه : « يليس المرقة مثل سائر دراويشه ، طويلة القامة اسرم اللون بخضرة ، مستدير الحية ، أسنانه كاللؤلؤ وفي الفك الاعلى « فلجة » بين الاسنان ، كان ذا صورة جميلة بين السود من امثاله ، وكان يتعمم على قلنسوة من نوع ما يتعمم عليه اهل مكة ، وعمامته كبيرة منفرجة من الامام ، يرسل عزبة منها حتى تصل الى سرتة ، ويوضع على منكبيه رداء من الدمور ، ويلبس نعالا مصنوعة في السودان وكان لبسها مخصوصا بالاعراب والضعفاء ، ويطلق عليها اسم « الشقبانة » اي نعل الشقاء ، فابدل هذا الاسم باسم « المسعيدانة » اي نعل المسعداء ، ويحمل على الدوام في يده اليسرى سيفا يسمى سيف النصر ، ويتوكا على هروأة طويلة»^٦ وتندل عنقه مسبحة .

صورة المهدى تتطابق مع صورة الحاج التكرورى وصورة الزاهد الذى لا يقف عند أبواب السلاطين بمبسطته وعماه وحذائه الذى اشتهر بارتدائه ضفدعان السودان ، وبجلبابه المرقمع ، الذى هو شارة المتصوفة وزرى الدراويش من الزهاد المنقطعين عن الدنيا ، وقد الف المهدى هذه الصورة قبل أن يجهز بالدعوة ويقود الكاح المسلح ضد الكلار المنحرفين . « المهدى خرج سائحا الى بلاد الغرب « غرب السودان » مع رجاله وعليهم لباس الدراويش وهو الجبة المرقة والسبحة والعكار « العصا » وجعل يبتدعونه»^٧ أضف الى هذه الادوات « ابريق الفخار » .

ينطوى هذا المظير المتواضع البسيط على مضمون عميق ، الا وهو ان هؤلاء القوم ، وعلى راسهم محمد احمد المهدى نفسه ، فقراء فعلا وحقيقة ، فلا عجب ان رأينا الجنرال عكس الانجليزى الذى قاد جيشاما قواه نحو ستة وثلاثون الفا لاخماد الثورة الاسلامية ، تد كتب منتشرة لعن فيه المهدى وأصحابه وهدمهم بالوليد والثبور وعظائم الامور ، بعد متقدمة في صدر المنشور المرسل الى المهدى قال فيها . « نحن (الذين) ان نزلت السماء ثبتناها بسنة السيف ، وان نزلت الارض قلنا لها قفى (بالجزم) ثم قال للمهدى : « يا ايهما الذى .. أصبحت تسوق الجيوش بازمتها بعد ما كنت (فتريا) وقد نسيت ما كنت فيه انت وأصحابك من الجوع (والعرى)

وكيف رضيت ان تحاربني وانت ضعيف الحال ، وفقر المال « كذا » وقليل الرجال « أ ». .

اى انهم لا يصطنعون الفقر ويدعونه ، بل هو واقع يعيشونه ، ولون من الوان الحياة يمارسونه من « جوع وعرى » ، وفقر وضعف حال » يرتدون الجبة المرقعة والمسبحة المتخذة من نوى الاهليج ، فتقترن الحقيقة وهى الفقر بموقف أخلاقي وهو الزهد في الدنيا ، وهم يفخرون بذلك ، ولا ينكرون تعليمهم بالآخرة وانقطاعهم للعبادة ، يقول أحد من عرفوا المهدى وأصحابه قبل الجهاد : « هاجرنا للمهدى » ، وكانت رايته واعتقاده « كذا » حينما كان يزور (رفاعة) .. ومعه تلاميذه ناثرو الوجوه « ! » نظيفو الثياب ، منظمو الأذكار ، وكثيرا ما كانوا ونحن طالبو علم نؤدى معه صلاة المقرب ، لنسمع قراءة الخشوع منه ، وقو قرا سورة « القارعة » مرة في الركعة الاولى فحيينا قراءة « يوم يكون الناس كالفراش المبثوث » صعق وخر مغشيا عليه ، فتقدمنا غيره من (جيرانه) واتم الصلاة بالناس واتنا منهم ، فلم يصح حتى بارحنامهم « ! » دلالة على الورع الذى يتبدى في سمو روحي وشفافية لطيفة ، من شدة التقوى وقوة الايمان .

ان المهدى الذى اختار الزهد في الدنيا ، ينتهي الى عائلة فقيرة تعيش كما يعيش فقراء اهل السودان في القرن التاسع عشر الميلادي وقد الجاما عسر المعيشة الى الهجرة ، من شمال :السودان الى وسطه كما عمل المهدى حطبا ، يحمل الحطب على كتفه من الغابة الى السوق ، « كما كان النبي يحمل الحطب لاصحابه في اسفاره ، ويحمل اللبنات عند البناء ، كذلك اتذ محمد احمد المهدى هذه السيرة نبراسا في حياته » ، وقد كان وهو في مدرسة « محمد شريف » يحتطب ، وينظف ، ويعمل كل ما يائف غيره ان يقوم بعمله ، وكان شيخه وزملاؤه يعجبون من ذلك الفتى الذى انفرد بخصال غريبة » ١٠ «

واللتزم هذا بعد الثورة اذ كان في الهجرات ، وتنقلات جيش المجاهدين « الانصار » يمشي على قدميه ، يحمل على كتفه اما طفل رضيعا واما شيئا هرما » ١١ « وحافظ على سيرته الاولى في الزهد والتواضع والاثرة .

وقد عرف المجتمع - يومئذ - الظلم وسوء الحال ، واكتوى بسياسة البطش والإرهاب ، والضرائب الباهضة التي تفرض على الفقراء من أمثال محمد احمد المهدى « يأتي جابي الضرائب الى الرجل ، فيعتذر عن دفع الضريبة ، وهي خمسمائة قرش ، بعجزه وضيق ذات يده ، فيضرب خمسائه سوط على الاقل ويزج في السجن ، ويعذب بان يطرح (الى) الارض على وجهه ، وتدق اربعة اوتاد وتربط كل من يديه

ورجلية الى وتد منها ، وكانوا يددونهم بفعل القبيح وبسالة الدهر ، وهى ان يؤخذ هر ويدخل في سراويل الرجل ، بعد ان تفل يداه ويترك في داخل السراويل او يدفع الضريبة^{١٢} . وامعانا في امتهان كرامة الانسان واذلال الفقر المستضعف ، وكان المهدى احد هؤلاء الفقراء حتى مات « ولم يملك من الدنيا الا مسيحته وسيفه^{١٣} » وهذا رمزان لوظيفته في الحياة : العبادة والجهاد .

والى جانب وحشية الحكم التركى ، وسوءه الفراء العذاب ، فقد جاء «الاتراك - الذين حكموا السودان باسم الاسلام - بالاوربيين ولا سيما الانجليز ، ومكروا لهم » ومنحوهم المناصب المهمة في الدولة ، بل سمحوا لهم بالتشير وسط المسلمين ، كما سمحوا بتجارة الرقيق ، بان كانت الحملات العسكرية المدججة بالسلاح النارى تغير على المواطنين الاميين المسلمين في « الغاب والقرى » ، وتسلّرهم وتسوّقهم مقيدين كقطعان البهائم ، حيث يباعون في الاسواق او يصدرون مع العاج وريش النعام والذهب وكثير منهم مسلمون .

كما اشاعوا الفساد والرذيلة والاستبداد وروجوا لها ، وهذا كله هو كفر صريح وانحراف بين عن الحق في رأى المهدى ، فلما ثبتت الثورة ، وخرج الناس أنواعاً يجاهدون ، كانت الغاية النبيلة هي الشهادة اولاً .

« أهل القتيل يقيمون الانراح ويجيء الناس لتهنئتهم بفوز ميتهم فوزاً عظيماً ، ويشربون المرطبات ، يأكلون الحلوى ، وهم يقاربون « ولا تحسبون » وَكَانَ أَهْلُ الشَّهْيدِ يَكْرَمُونَ وَيَبْجِلُونَ ، وَالنَّاسُ تَنْسِبُهُمُ إِلَيْهِ كُلَّمَا رَأَوْهُمْ^{١٤} » وشاع بين الناس عادة ان يكتبوا اقوال المهدى وتعليقها على اعناقهم « حتى اذا قتل احدهم لقى الله بها وكثيرون تركوا اموالهم ووهبواها لبيت المال ، اشتراط للمثودة واستعلاء في درجات الآخرة^{١٥} » فان كان المجاهدون الاصدار ولا سيما الفقراء قد وجدوا في الثورة نصيراً لهم ، ووسيلة لرفع الظلم عن كاهلهم ، وكفاحاً مقدساً لاعلاء كلمة الله ، ومن شعاراتهم في « شان الله » « الدين منصور » فان الزهد في الدنيا الفانية ، والاعراض عن المذاهب الحسبية ، انعكس من المهدى وانصاره لابسى الجلابيب المرقعة ، على الاغنياء انفسهم الذين تركوا اموالهم او وهبوا وهاجروا وواجهوا ، يرجون حسن الثواب ومرضاة الله ، مما نجده في صيغة « البيعة » « التي لابد من ان يرددتها جهرا كل من يريد الانتماء الى الاصدار المجاهدين » من الرجال والنساء ، اى مبادلة المهدى ، فيقولون وراءه « باسم الله الرحمن الرحيم ، بايعتنا الله ورسوله ، وبايعناك على توحيد الله ، لا تشرك به شيئاً ، ولا تسرق ولا نزن ، ولا نائى ببهتان ، ولا (نعمصال) في معروف » .

بایعنك على ترك الدنيا للأخرة ، ولا نفر من الجهاد « اي الثبات والزهد في الدنيا » .

الصدى

هذه الحقيقة التاريخية ، كما تتبدي في النسيج التاريخي المؤنث ، وليس الشاعر وماذا يقول الشعر ، أو ماذا يقى للشعر أن يقوله ويعبر عنه ، فان كان الواقع هو القمر ، فمن الممكن أن يصير الشعر هالة تحيط بالقمر او أشعة تتخيّل انها آتية منبعثة منه ! يقول الشاعر محمد عمر البنا شاعر الثورة الاول :

والموت في شان الله حياة
للله العلى واجرها . الجنات
شهدت بمحكم امرها الآيات
صاحب الامام السادة القادات
شم الجبال وللضعف حمامة
شهدت به يوم اللقاء الفوارس
واستمطرتهم بالمهدي بركات
أهل الفوارة والمناقد باتوا
عن دينهم شفّلتهم الشهوات
هذا وانتم للانام رعاة « ١٦٩ »
الحرب صبر واللقاء ثبات
والفاخر كل الفخر بيع النفس
ان الجهاد فضيلة مرضية
قد حاز هذا الافتخار جميمه
قوم اذا حمى الوطيس رايتمهم
ولباسهم سرد الحديد وباسهم
يا سيدا وسع الانام بحلمه
فانهض الى الخرطوم فلان بسوحه
بنذوا الشريعة من وراء ظهورهم
الله اكبر ان يدوم صنيعهم

نسبهم الى الصبر والبسالة في ملاقة العدو الكافر ووصفهم بالحرص على الشهادة « الموت في شان الله » الذي هو حياة ، مثيرا هنا الى الآية الكريمة عن ان الشهداء « احياء عند ربهم يرزقون » سورة ال عمران ١٦٩ . ويتضمن البيت الثاني آية بيع النفس لله « مما نجده في قوله تعالى ان الله اشتري من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بان لهم الجنة » سورة التوبه ١١١ ، وكلها صفات استندتها من القرآن وراها متمثلة في صحب الامام المهدي ثم يأتي الاداء الشعري في لحات فنية ليصور القتال « حمى الوطيس » « شم الجبال » « لباسهم سرد الحديد» « وسع الامام بحلمه» من التراكيب المستمدّة من معجم الشعر العربي في وصف المعارك والرجال ، ثم تبّانى النقلة بالتجريص على فتح الخرطوم الكافرة المنحرفة ، فكانه يعتمد بالشعر ، مابسق أن تقرر وصار هدفا لا مناص من تحقيقه . وأنه ليسترعلى انتباها جمال الأداء الشعري هنا قوة اسره ، فحين تهافت الشعر المعاصر لهذه التصعيدة في القرن التاسع عشر ، في كثير من البيئات ، وأفسدته كثرة المحسنات البديعية والركاكة،

تبدو هذه القصيدة مقالقة وشامخة بانفها ، وهى ترتبط بواقع حار ، بثورة ثبت نيرانها ، من معاصير للبارودى .

وهذه الصورة التى قدمتها القصيدة تتجانس الى درجة كبيرة مع القسمات المميزة للثورة ، مما سبق ان رأيناها ، فهو شاعر صادق من حيث حسن تصويره لما هو حق ، فكانه نقل اليانا من الواقع ما هو متحقق ، وانفعل بجو وتنفسى به ، ولعل هذا يفسر لنا سر التجاوب الذى لقيته القصيدة من المعاصرين لها ، المجاهدين ، بمشاركة وجданية واستحسان.

ولم يستطع محمد شريف نور الدائم حين نظم قصيدة طويلة عام ١٢٩٩ هـ - ١٨٨٢ م هاجم فيها الثورة وايد الدولة الحاكمة ، من ان ينكر محمد احمد المهدى من اخلاق وقيم عليها فقال :

لقد جاءنى في عام «زع» لوضع على جبل السلطان في شاطئ البحر
بروم الصراط المستقيم على يدى فباليعته على النهى والأمر
فتقام على نهج الهدایة مخلصا وقد لازم الأذكار في السر والجهر
وافرغ في نهج الحامد عهده فرقته جهلا بعاقبة الأمر
اتام لدينا خادما كل خدمة تعز على أهل التواضع في السير
كطحن وعوس واحتطاب وغيره
ويعطى عطا من لا يخاف من الفقر
من الله لازالت مدامعه تجرى
وكم صام كم صلى وكم قام كم تلا
وكم بوضوء الليل كبر للضحى
وكذلك سقى من منهل القوم شربة
بها كان محبوبا لدى الناس في البر
وكان لدينا عيشة صدقانتنا
وخدمتنا عشرين من العمر»^(١٧)

هذه شهادة من محمد شريف نور الدائم شيخ الطريقة الصوموية «السمانية» وهو أستاذ المهدى الذى اعطاه الطريقة وقربه ، ونعرف من هذه الشهادة أن المريد داوم على الأذكار والأوراد ، والتزم بالهدایة ، حتى استحق الترقى الى مكان عال في السلم الصوفى «الطحن ، العوس ، والاحتطاب» نفسه ثم يقر أن المريد لزم الخدمة «الطحن ، العوس ، والاحتطاب» أي التزم بكل شئون الطهى يجمع العطب بنفسه ، ويطحن الذرة بيده ، ثم يصنع الخبز «العوس» وهو يصنع هذا الطعام للضيوف الذين يكون عددهم غير قليل ، ويظهر أنه ينهض بكل أولئك عن طوابعه ورضاه ، لأن الضيوف لا ينقطعون من بيت مثل بيت شيخه يغدون كل يوم ، وهذا يعطينا صفة من صفات المهدى ليس الأريحية فحسب تعنى المعرفة بكل اركان الطهى ، وأنه جرب ذلك كثيرا وخبره ، والعجيب أن جماعة من عشيرة المهدى قد اشتهرت من بعد بالشخص فى صنع الطعام واتخاذه حرفة وماتزال . ثم يذكر الشاعر تعبد محمد احمد ، وينذرنا قوله «دامعه تجرى» بما قاله

بابكر بدرى من قبل عن خشوع المهدى وبكائه فى صلاة المغرب الى درجة الف gioyia العابد الباكى الذى يسهر الليل كله متوجهًا قائماً تالياً للقرآن ، متصفاً بسمة عالية من صفات صفة العابدين المتازين ، وهى أن يصلى الصبح بوضوء العشاء دلالة على أنه لم يتم ليله كله ، ولم يستغفَل بغير الذكر والصلوة ، ولهذا لم يجد ما يفسر به اتجاه محمد احمد الى الثورة على الحكم الظالم الا بقوله :

الى الخمس والتسعين ادركه القضا على ما مضى في سابق العلم بالشر بصحبة شيطان من الجن آبس وشيطان انس وافقه على الشر ولا تننس داعي الاحتياج فثالث وكم ساقط في الشر من السم الفقر

المهدى — اذن — مجنون ، أصلابه مس خبيث ، فأفلله شيطانان أحدهما من الجن ، والأخر من الأنس ، وهناك سبب آخر لا يقل خطورة عن الجنون ، يفسر به ثورة المهدى وهو الفقر « داعي الاحتياج » ولو سلمنا جنداً بصحة هذا التعليل ، فإنه ليشرف الثورة على الحكم الظالم بأن قائدتها المتصف بكل المحسنات التى ذكرها شيخه محمد شريف ، هو رجل مسكين كادح ، لا يملك من حطام الدنيا شيئاً ، وان عرفاته بالفقر ، قد حثه على تغيير الحال ومعاداة الفساد ، ان للثورة المهديه الحق في ان تفخر بقائدتها الفتى النبيل ، ثم يقول محمد شريف نور الدائم :

فقال انا المهدى فقتل له استقام وهذا مقام في الطريق لم يدرى وخادعنى بالقول كالمهدى ابنكم ومحسوبكم في الحب في عالم الذر فائت لك الكربى ولى دول الغير فقم بي لنصر الدين نقتل من عصما وتالله شر قد يجر إلى الخسر فناكل منصور على البر والبحر وقال له الشيطان بشر ولا تخ وتدفهم القولين فهم أولى النهى وقال انا كالماء في الطبع بارد وان يستخروا بي وان يقتلوننى ومن ذلك النادي ابى وابنته وانى اذنت الجيش ان يضربونه ان اناهم بما يهواه من واضح النكر وكتت نصحت « القيقام » بحبسه مما جاءنى من غير دع صالح الخبر

وهذه الأبيات تكشف أن المهدى ثار من أجل العدالة واعلاء كمية الله . وعرضه الرئاسة على شيخه يدل على زهده في الزعامة ، مع حرصه على نصر الدين وترحبيه بالشهادة ، منتدياً بعلى والحسين في هذا الشأن ، لكن الشيخ ابى أن يقود الثورة متقدماً مریده ، بل صرح بمعاداته له ، مقاطعاً

وأفتى بتكفيه ، واهدر دمه حين أفتى الحكومة التركية بقتله ، وكان قد نصّح « القائمقام » بسجنه من قبل ، واحتوت قصيدة محمد شريف على ملامح أخرى ، من الممارسات التي تبيّن انحراف المهدى وثورته ، وهي ممارسات بعضها مدسوس لا أساس له من الصحة ، وبعضها حسن لا غبار عليها ، وبعضها يمكن فهمه على أساس أن الثورات لا تخلي من أن تشوبها الوان الانحراف ، لا تتفق مع المثل العليا التي تدعوا إليها . لأن الثورة غير معصومة ، وهي غير مسؤولة عن كل ممارسة ترتكب في ابان عهدها وقد بايع محمد شريف الثورة بعد سقوط الخرطوم .

اما الحسين الزهراء فعالم جليل ، انشد المهدى قصيدة طويلة في الآييس منها :

مهدى رب العرش منظر الورى والى الولى والاكرمون وراء الساق بن السابعين الى المهدى من عشر نتجت بهم زهراء»^{١٨}

حيث يقر له على انه المهدى حقا ، كما اقر له بأنه من نسل الزهراء من ابناء على بن ابى طالب ، وهو امر لا قيمة له في اقامة ثورة اسلامية ، ولكنه ملجم لهم يكثر وروده من بعد ، في وصف المهدى ، ليتطابق مع ان المهدى لا يكون الا شريفا من ابناء على ، وهذه المستحدثة هي اقل شمائلاً المهدى ثان ، ولا يقدح فيه ان يخلو منها وان يكون افريقيا من السودان .

ولما توفي محمد احمد رثاء شعراً منهم ابراهيم شريف الدولابى :

فتح الفتوح ودمر الكفار في كل البلاد بجيشه المنصور ومن اهتدى بهداه أصبح داخلا سور الرضا اعظم به من سور ومن انتمى لسواه أصبح داخلا فسل الطريق بليلة ديجور هو مجمع البحرين بحر شريعة كام وبحر حقيقة مسجور»^{١٩}

وهنا يأتي التصور الصوفى للمهدى ، على انه ولى تام الولاية ، يجمع بين « الشريعة والحقيقة » اي علم الظاهر وعلم الباطن ، وتبدأ صورته فى الكتاب قدر من القدسية ، وتنسب اليه خوارق العادات ، وفي ضوء هذا المحنى ، يتم تفسير كثير من اقوال المهدى وأفعاله التي تخالف النصوص الشرعية ، بأنها من علم الباطن ، ويقول الشاعر :

قد كان قسماً الدجى متبايلاً متواصل الأحزان غير مخمور
طلق المحييا خائضاً متواضعاً كهف الفقير وجابر المكابر
ويبيت طوى الكشح جوعاً وهو قد أعطى الكنووز بجمعها المفور
لا يبتغي جهاها ولا مالاً ولا ارتباطاً الدور

ويعد ذكر صفاته الثابتة ، من العبادة والزهد والتلشف والخشوع ، والأنفة من الجاه ، فيبقى إلى مماته ممسكاً بمميزاته الأصيلة ، التي تجعل منه نموذجاً مثالياً للزاهد الذي صوره الشيخ فرج ود تكتوك ، ويحتفظ تكوين شخصيته بمقومات الدرويش وأدواته في أكمل صورة ، المتمثلة في صورة الحاج الإفريقي الزاهد المجاهد ، الذي نعد المهدى امتداداً له ، وقريناً متجانساً معه كثراً رهان .

وقد برئ هذا الشعر من أدوات الفهافة والضحلة والركاكتة التي أضعفـتـ كثيراًـ منـ الشـعـرـ المنـظـومـ فـذـكـ العـصـرـ ، لـقـدـ رـأـيـناـ المـهـدـىـ فـشـعـرـ لـأـنـوـءـ فـيهـ وـلـأـنـهـ تـصـنـعـ لـلـخـرـفـ يـؤـدـيـ مـرـامـيـهـ ، وـيرـتـبـطـ بـحـيـاـةـ النـاسـ ، وـيـنـفـعـ بـتـيـارـ قـوـيـ اـجـتـاحـ الـجـمـيعـ كـلـهـ ، اـذـ يـلـتـحـ بـالـوـاقـعـ وـيـجـدـ فـيهـ الـمـاعـرـفـ ماـ يـهـزـهـ وـيـعـبرـ عـنـ شـعـورـهـ وـعـوـاطـفـهـ ، وـلـأـيـعنـىـ ذـلـكـ خـلـوـ هـذـاـ الشـعـرـ مـاـ يـمـكـنـ أـنـ يـؤـخـذـ عـلـيـهـ مـنـ عـيـوبـ .

وإذا كان هناك بون شاسع بين صورة بعض من وصفهم الشعراً أو مدحومهم ، لأنهم انبطوا في المبالغة ، ولم يكن لأولئك المدحومين نصيب مما نسب إليهم ، وإن كان الشاعر حراً في أن يصور ما يرى تصويره ، فقد نظرنا إلى صورة المهدى كما رسماها هؤلاء الشعراء المعاصرون له ، ويدو لنا أن شعر معاصره هذا هو أصلح شيء لاعطاء صورة صادقة عن المهدى وتراثه ، صورة مقاربة للحقيقة ، إذا قسناها بالصورة المشوهة التي حاول المؤرخون الاستعماريون رسماً لها ، وقسناها بالصورة المنفرطة في التقديس التي روج لها من لا ناقة لهم من العامة والوضالعين .

والله أعلم

الهوامش

- ١ - عن : الطيب محمد الطيب : فرج ود تكتوك حلال المشبووك ، دار المطبع العربي ، الخرطوم بلا تاريخ ، ص ١٤٣
- ٢ - نفسه : ص ١٢٢ - ١٢٣
- ٣ - انظر ترجمته في الأعلام ١ لخير الدين الزركلي ، طبعة بيروت ، ص ٢٤١ والأية رقم ١١٣ سورة هود . وقد دخل أبو ذؤيب الفقيه على المصوّر فقال : المظلوم بيابك نافش ، وأبو جعفر أبو جعفر ٣٣١
- ٤ - جون لويس بركماريت ، رحلات بركماريت في بلاد التوبية والسودان ، نشرت أول مرة عام ١٨١٩م ، ترجمة فؤاد اندراؤس وآخرين ، مطبعة المعرفة ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٢٧٧ وما بعدها .

- ٥ - نفسه : ص ٣٢٧
- ٦ - ابراهيم نوزي ، السودان بين يدي غردون وكتشر ، مطبعة الأداب والقتاف ، مصر ، ١٣١٩ هـ ص ٦٧
- ٧ - محمد مهري ، رحلة مصر والسودان ، مطبعة الهلال ، ١٩١٤ مـ مصر ص ٣١٩
- ٨ - عبد الرحمن بن حسين الجبرى ، كتاب تاريخ المهدى ، مخطوطه ، مكتبة جامعة الخرطوم .
- ٩ - باكير بدرى ، مذكرات ج ١ ، الخرطوم «؟» ص ٢٠
- ١٠ - ضرار صالح ، تاريخ السودان الحديث ، الدار السودانية ، الخرطوم ١٩٨٤ من ١٣١٤ هـ
- ١١ - باكير بدرى ، مذكرات ج ٢ من ٢٠
- ١٢ - محمود طلعت ، غرائب الزمان في فتح السودان ج ٢ ، مطبعة الإسلام مصر ، ١٣١٤ هـ من ٤٦
- ١٣ - الشريف يوسف ، لحاظات من تاريخ السودان ، ٢ ، ٤ ، ص ١٣
- ١٤ - محمود طلعت ، مرجع سابق ذكره ، ص ٢٧
- ١٥ - نفسه : ص ١٥٠
- ١٦ - انظر نفس القصيدة في : سعد ميخائيل ، شعراء السودان ، القاهرة ، ١٩٤٤
- ١٧ - نعوم شقير ، تاريخ وجغرافية السودان ج ٢ ، مطبعة المعارف ، مصر تاريخ المقدمة ١٩٠٣م ، ص ١١٦ - ١١٧ وانظروا التحليل الذي كتبه د. عبد بدوى لهذه القصيدة والشعر في المهدية في كتاب الشعر في السودان ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، مايو ، ١٩٨١م من ٦٣ ، وما بعدها . والمقصود بسام زع ١٢٧٧ هـ عادة التاريخ بالحروف ، فالزای ٧ والعین ٧٠ ، انظر من ٦٣
- ١٨ - ابراهيم نوزي ، ص ٢٤٠ وما بعدها .
- ١٩ - نعوم شقير ، ج ٢ من ١١٧

شعر

ليالي ماوراء البحار ..

جاسم الياس

في المساء الطويل
تأخذنى الذكريات القاتلة
يا ازهار نيسان البعيد
ويبا خطوطتان
تسلقان

أثياب المياه الحالمه

في هذا المساء الطويل
ينحل سعادى على حلم ثقيل
وتحرقنى
أصداء الوحشة الهائلة

.....
في المساء الطويل
لا شيء ينقذنى من
أشواقى المهاطلة

غرفتى موصدة الأبواب ،
دمى يتمزق بين هواى
وضجيج الكلمات الشاردة

.....
أبحث عن قبلة عارمة
تحصد من جسدى
كل الأغصان الذابلة
أبحث عن الشبابيك
التي لا تخاف من
العاصفة

ابحث عن البحر الذى
لا ينتهى
وعن شوارع
لا تطرد خطانا
بعد الساعة العاشرة

· · · ·
وأود

لو استريح على شفة الماء القتيل
وأود

لو أجمع ملء كفى .
الحصى والزهورات الراعنفة
وأود

لو أعدوا بين ظلال المساء البعيد
فتقلى الاعشاب
إلى المهاجرة

· · · ·
يا زهرتان من الأمس
ويا حفنتان من الدم
والماء
يا أحجارى التى
تساقط

فوق دارى
ويا أصدقاء الزمان البعيد
أود

لو لم تشردنى الأمانى القاتله
· · · ·

ماذا يقول الجدار الذى كان بيته
وماذا يقول الحبيب البعيد
أحاول أن
أرتدى قبعة
الوحشة القاتلة

· · ·

بوابات مصراوية ..

محمد كثسيك

(١)

بجوار « الباكية » لم يكن هناك سوى مبني ابيض عال ، تتوسطه قبة بيضاء كبيرة ، صفت حولها مختلف انواع البيارق والأعلام ، في الخلف عند نهاية الطرف كان علم كثيب ، له نجمة واحدة ، وستة اطراف مدبية .. وكان الناس تحت القبة ، بجوار قهوة « البرلسان » يلبسون الجلابيب البيضاء ، يجلسون على الأرائك المفروشة ببساطة محللة ، يلعبون الترد ، ويدخنون التارجيلة في شراهة وكسل ، قلت لنفسي : « يجب أن أسرع قبل أن يهبط الليل » وتوجهت مباشرة إلى حيث السور المرتفع الشاهق الذي يحيط بالمدينة ، عند البوابة الكبرى المزданة برسوم ونقوش تركية قديمة اقتربت ، كان الحراس يقف بالمدخل شاكين السلاح ، حاولت الاقتراب منه ، ولما أصبحت قبنته ، راح يتحققني بدقة ، ثم سال بصوت كثيف صوت شخص آخر : التصريح ، أخرجت له بطاقتي الشخصية ، فأخذها وراح ينظر إلى وجهي ويدقق ، ثم يعاود النظر إلى البطاقة .. استمر يفعل ذلك مدة ، وأخيراً أومأ برأسه ، ثم خفض سلاحه ، وأفسح مكاناً للدخول .

قبل أن أدخل عبر البوابة للناحية الأخرى ، تحسست أوراقى ثم التفت ورأى .. كان الناس ذوى الجلابيب مايزالون قاعدين ، يلعبون الترد ، ويدخنون التارجيلة ، ولا يتكلمون مع بعضهم سوى بالإشارة .. دلفت بسرعة من البوابة إلى الناحية الأخرى ، وبعد أن عبرت ، الفيتني وقد صرت في مكان ليس له صلة بذلك الذي جئت منه .. فقد امتدت الأسلام الشائكة على أعمدة خشبية بطول السور الكبير ، وكانت الصحراء تبدو مترامية إلى مala نهاية ، والرمال الصفراء تصبح كل مكان بلونها الخاوي ، لم أكن أتصور أن الأمر سيكون بهذه الصعوبة ، لكنى رحت أبحث عن اي اثر يدلنى أو علامه ، لم يكن هناك سوى الرمال .. الرمال في كل مكان .. تفرق كل شيء ، ولم يكن هناك أحد لأساله : فراغ مفتوح يتمطى فاغرا منه ، فلا تكاد تلمع سوى تبناب كبيرة ، وكتبان ، ووديان ، وأقصاع ..

كلها من رمال ، كانت الشمس لاسعة ، تضرب القنا ، فتروغ الأشياء ، وتصبح الرمال متكافئة متكافئة كأنها صارت بداخل العين ، حين أوشكت على اليأس من وجود أحد ، وصار التعب لا يطاق ، قلت لنفسي : « يجب أن أرجع الآن ، فلا رغبة لي في الهلاك » قبل أن النتفت لأعود ، استطعت بالعين الكليلة أن المح شيئاً .. كأنه الخضراء في قلب الصحراء ، فقلت : لعله الحلم يلون الأشياء ، كنت المح مساحات كبيرة تتحول إلى نقطة بعيدة ، ثم لا تثبت أن تتكافئ لتصبح خضرة تملأ الصحراء .. رحت أعدو باتجاه الخضراء ، وكلما اقتربت صار الأمر كأنه حقيقة ، وأصبح الامر في النهاية يقيناً لا يحتمل الشك : ها هي النخلة الكبيرة الوحيدة ترتفع سامقة في الهواء ، باسفلها نسبت خيمة صغيرة ، حين رأيت ذلك وضعت يدي في جيوبى أبحث عن أشيائى الهاامة ، هلت في نفسي ، وقلت : هذا بالتأكيد مكانهم ، انهم لابد يعشرون هنا ، ذهبت اليهم والدموع تكاد تطفو من عيني ، لكنى حين وصلت الى حيث النخلة العمالية ، لم المح سوى شلة من الجنود البيض ذوى « البريهات » الزرقاء ، يتحلقون حول الخيمة في شبه دائرة ويرقصون .. كانت بينهم فتاة شقراء ، راحت ترقص .. شبه عارية ، وتغنى بلهجه أجنبية لم أنهما منها شيئاً .. لما أصبحت وسطهم ، حاولت ان أسلالم ، لكنهم استمروا في الرقص ، وأشاروا الى فتحة جانبية مربعة ، ترتفع عن الرمال مسافة اربع بوصات ، رصت حولها شكائر الرمل ، لتجerb الرياح والأتربة .. اقتربت من الفتحة التي امتدت بداخل الأرض كأنها نفق طويل ، تقدمت ، ونزلت عبر الفتحة الى درجات تبدو حلوانية ، رحت أدور معها هابطاً ، كنت دائماً أحسّس موطاً القدم ، واستند بكلتا يدي الى الحوائط الجانبية المصنوعة من شكائر الرمل ، كانت أ scandi تفور في الطرقات والدهاليز والمرات المعمقة حين سمعت فجاة ضحكات انثوية رائعة ، فعرفت انى قد اقتربت ، فتقدمت بسرعة الى الامام ... كان الباب الصغير يبدو مفتوحاً ، دفعته برفق بعد أن قلت لنفسي : « ها أنا ذا أخيراً قد وصلت » ..

كان الفنان الذى سمعت منه الضحكات يبدو واسعاً ، حسن التهوية ، كما انه لم يكن مظلماً ، فقد تدللت من أعلى لبنة كهربائية تصدر ضوءاً اصفر .. وعبر الضوء المفاجيء ، استطعت ان ارى كل شيء : ذلك الرجل الضخم البدين الذى كان يجلس وراء منضدة كبيرة ، صفت عليها زجاجات وكؤوس من مختلف الأنواع والأحجام ، كما استطعت ان ارى ايضاً هانة النسوة اللاتى كن يجلسن عرايا ، قابعات بجوار الاركان ، يمددن سيقانهن فى استرخاء ، بينما أخذن يثثرن في هدوء .. قال الرجل البدين الذى يجلس وراء المنضدة حين رأىني اقف وسط القاعة مبهوتاً : يمكنك الان ان تجلس ، انتى اعرف بالتأكيد انت متعب ، يبدو انت عائينك كثيراً ، يجب ان تستريح ، لكنى

حين رحت متربداً انظر الى النسوة الجالسيات عراياً ، راح يضحك حتى اهتز جسمه كله : لا بأس ، انهن هنا منذ زمن بعيد .. أنت تعرف ، انهن كما ترى لسن سوى أجنبيات .. نعم أجنبيات ، عند الاحتياج فقط ... لم أفقه معنى كل ما قاله ، لكنني أخبرته أن معنى رسالته ، رسالة عاجلة .. ولا أعرف بالضبط الى من سوف أسلّمها ؟

قال الرجل البدين » وقد بدا عليه التفكير : تسلّمها .. نعم ، ثم أجاب فجأة : لن تسلّمها لأحد ، فقط .. أبتها معك ، سيان .. لا يوجد أحد هنا كي يستلم اي رسائل ، لكنني الححت وبينت له أهمية تسلّم الرسالة ، فهي « سرية للغاية » ويجب أن يستلمها أى مسئول ، فقلّال وقد بدا عليه الارتكاب : لا عليك هاتها ، سوف أحظّلك بها ، لكنني رفضت أن أسلّمها له وقتلت : إنك لست الشخص المسؤول ، والرسالة « سرية للغاية » ويجب أن لا تسلم الى اي شخص ، وطالما ان هذا الشخص غير موجود ، فلن يأخذها أى أحد .

سألني متعجباً : وما الذي سوف تفعله الان ، قلت له : « سوف أعود مرة أخرى » .

نظر الرجل البدين بعد ان قام الى النسوة الجالسيات عراياً في الاركان ، وأشار لهن أن يقمن ، فوافقن وبعد أن صفق رحن يرقصن ، ويدرن حـــول الاركان ، يصدرون نفما ببحوا ، ويثنين كالافتاعي .. بدأ الضوء يشحب ، وصار المكان شديد الاصغرار ، كما بدأت رائحة الهواء تختلف ، وأصبح التنفس صعباً ، زعقت يائساً : « يجب أن أذهب الان » واستدرت ناحية الباب الصغير ، لكنه كان قد سبقني اليه ، ودفع بالمرصاع الى أسفل بعد أن أحكم قفل الرتاج .. ثم التفت ناحيتي ، وقال بهدوء شديد : أنت الان هنا .. لا تنفع هكذا ، فقط عليك أن تهدا ، سوف تبقى معنا ، لا تقلق بشأن الرسالة ، انهم قد أرسلوك هنا وهم يعلمون ، كل الذين جاءوا بذلك نعلوا نفس الشيء ، لكنهم في النهاية فضلوا البقاء ، لا تبدد جهده .. كان يتكلم محولاً اقتاعي ، بينما كنت أنظر ناحية الباب ، ألميس طريقة للخروج ، رحت أتحسس بطريقتي الشخصية ، والرسالة التي كان يجب على ان اوصلها ، ودائماً كنت أحاول أن اتجنب النظر الى هؤلاء النسوة العاريــات ، اللاتي جلسن على الأرض ، بجوار الاركان يترثــن دونــما اهتمام .

(٢)

حينما استطعت الخروج ، رحت امرق عبر الدهاليز المعتمة ، اتحسس الطريق الى الخارج ، كانت الضحـــكات الانثوية مازالت تصانع اذني لما وجدتني مباشرة في مواجهة الشمس بصحراء ، ليست كما جئتــها ..

فقد اختلف المنظر تماما ، فعبر الرمال ومن أمام الفجوة التي خرجت منها توا .. امتد صfan من الأشجار داكنة الخضراء ، بينها ممشى طويل مغلوث بـ .. لم أنتظر طويلا ، وقلت لنفسي : « سأستمر في المسير بين صنف الأشجار حتى النهاية » ومشيت بالظل ، تحتوي خيمة خراء ظليلة عالية ، كانت « موصوقة » المعاصر تخفت رويدا عند هروب الضوء ، ثم راحت تزداد قبل سقوط الظلام ، وفجأة انقطعت تماما عن الغباء والتفرید ، لم يكن من شيء سوى نقلت « الريح » ، بهمهم مكتوما بين فروع الأشجار وقطعة كثيفة لأنفسان جافة ، فكرت : « لن يتطرق إلى قلب خوف ، وضربت الأرض بالقدم القوية ، ثم واصلت المسير .

لما طلع الصبح ، الفيتني مرة ثانية وقد عدت إلى البوابة الكبرى ، كان السور قائما لم يزل كما هو ، والأسلاك الشائكة ، والجندى شاكي السلاح .. الذى يتحصن أوراق الداخلين والخارجين ، نظرت ورائي ، فلم أجد هناك أشجار ولا خضراء ، فتعجبت .. كانت الصحراء .. تلف المدى اللانهائي برمال صفراء لا حصر لها تبعث في القلب خوفا ووحشة .

تقدمت في وجل نحو الحارس ، أبرزت له بطاقتي الشخصية ، لم ينبع ، وحين أمسكتها بيده ، راح يدقق في الصورة ، وقال لي دون أن ينظر ناحيتي : « حسنا لقد عدت مرة أخرى » لم أجد ما أقوله فوقفت ساكنا حتى سمح لي بالمرور ، دلفت مسرعا عبر البوابة الكبرى ، وانتقلت بفرح غامر إلى الناحية الأخرى .

كانت الشمس تصفع الأرض ماتزال ، وتضرب بأنوارها المتلائمة في كل مكان ، وإلى جوار القبة البيضاء العالية ، كان الناس ما يزالون قاعدين ، يلعبون الترد ، ويدخنون النارجيله ، ويهمسون إلى بعضهم في كسل .. قلت : « يبدو أنه لم يتغير شيء »

تحسست مكان الرسالة ، فوجيتها في مكانها لاتزال ، قررت أن أروح البيت أولا .. وفي الطريق انتبهت إلى بعض الأشياء التي يبدو أنها قد تغيرت ، فالحالات أصبحت كثيرة ، وأمتلأت الواجهات باعلانات كلها مكتوبة بلغة أجنبية ، كما أن البيوت أصبحت عالية جدا ، وجميعها لها لون يميل إلى الرمادي ، الغامق .

كان الناس يسيرون صامتين ، يرفلون في ثياب ضافية تصل حتى القدم ، على سيماهم يبدو آثار نوم عميق ، قلت لنفسي : « يجب أن أذهب إلى البيت » وتوجهت مسرعا إلى موقف الأتوبيس ، وركبت واحدا مزدحما أقلي إلى المحطة الأخيرة ، حين صافحت أقدامي الأسئللة .. عرفت التي متعب ، لكنها أنا الآن أخيرا قد وصلت ، التي أعرف كل هذه الشوارع ، والحوارى التي تتقرع منها : هاهي حارة « البخ »

وعطفة « الصيادين » و « سيدى العجمى » كلها اماكن اعرفها ، ولا يمكن ان تضلى .. بعد ان اطمانت سحبت شهيقا طويلا عميقا ، ورحت اخطو وثىدا ناحية البيت .

لما وصلت الى الشارع الكبير ، لم اجد على الناصية المزدحمة محل الفاكهانى الشهوج ، قلت : « لعله قد رحل » ومضيت انقل الخطوه ، وقد أضيئت الانوار الشاحبة قبيل المساء ... كانت هناك على الجانبين ، محلات كثيرة ، ودكاكين ، وسوبر ماركت ، كلها تضيء بالوان زاهية ، تعلن عن اشياء مختلفة : معدات كهربائية ، مواعير مياه ، اجهزة كمبيوتر ، قلت : « يبدو انه قد حدث تغير كبير فعلا » ، كنت اعرف أنه يجب على ان استمر في السير حتى نهاية الشارع ، بعدها انحرف جهة اليمين .. ناحية أول زقاق ، وأمامي مباشرة سوف اجد البيت ، رحت انكر بالماء الدافع ، والطعم الدسم .. ثم النوم العميق ، تراوحت الاوضواء أمام عيني واختلطت ، لكنني مشيت دون وهن حتى نهاية الشارع .

حين وصلت الى الزقاق ، قلت : « هانت » ثم انحرفت يمينا .. لم اجد البيت الذى تركته ، ولا اي بيت آخر ، وقفت في مكانى لا ابرحه .. كان حجر ثقيل يسحبنى الى أسفل حاولت ان اتراجع للوراء ، فلم استطع ، كانت هناك اشياء لا حصر لها تشتدنى الى أسفل ، وأضواء ساطعة لالاف من المصابيح المعلقة تعشى عينى ، وتجعلنى اتهاوى ، واتسعت دوائر فى الفراغ تدور بي .. كنت اعرف انتى لم اخطأ ، وهذه الشوارع هي نفسها التي كنت اسيء فيها ، لكنى اقتربت من أحدهم محاولا ان اسأله: كان يرتدى جلبباً أسود ، له اطراف بيضاء ، رحت اليه ، وقلت له : هل هذا شارع « نور » راحت اليائحة الكبيرة المعلقة فوق الكازينو القريب تبدل الوانها : ابيض ، اخضر ، احمر ، ازرق ، لم اتبه الا حين اشار الرجل الى احد المارة ، وراح يتكلمان بلغة لم افهمها ، بعد ان انتهيا ، اللفت الرجل ناحيتي وأشار بيده الى شارع آخر ، شديد الاتساع ، ترتفع فيه اعمدة الكهرباء الى ملا نهاية ، مضيت مستسلما وقد استبد التعب بي ، كنت اجرجر القدم على الاسفلت البارد ، اسحب بدئي الذي اصبح ثقيلا لا اكاد اندر على حمله ، وطوال الليل صرت امشي كالملون ، لم ابال بالتعب ، ولا بالجوع المدمر ، فقط كنت ابغى الوصول لنهاية الطريق ..

حين بدا الليل ينفرج عن غبش رمادي ، وانبليج خيط هادئ من نور باهت ، بدأت الحواس تتخلط ، لكنى رغم ذلك كله استطعت ان المح دائرة اليidan ، والقبة البيضاء العالية ، والسور الكبير ، وهؤلاء الناس الذى يقعدون على الازانك الملونة ، يلعبون الترد ، ويدخنون التازجبلة، ويتكلمون مع بعضهم في همس ، وانا لا ازال ماشيما ، اسحب بدئي ، وأجرجر قدمي ، احمل في يدي رسالة ، لها غلاف اصفر ، مكتوب على مظروفها الخارجى بخط احمر واضح « سرى للغاية » أبحث عن أحد کى اسلمها له ، وأستريح ..

مسرح اليكسي أربوزوف

أحمد الخميسي

يعد الكسي أربوزوف — أحد رواد المسرح السوفياتي المبدعين — من أكثر كتاب العالم شهرة وانتشارا . ترجمت أعماله إلى مختلف اللغات ، وصدرت باللغة العربية ترجمة لمسرحيته «ثانيا» في سلسلة المسرح الكويتي. وأمل أن تصدر قريبا ترجمة قمت بها لمسرحيته «في هذا البيت العزيز القديم» . وقد حاولت في هذه الدراسة السريعة تعريف القارئ العربي بالكاتب ، وحياته ، واعماله المسرحية ، وعالمه الفني ومزاجه ، الأمر الذي يطرح للنقاش بعض التفاصيل ذات الطابع الأعم .

ولد أربوزوف — وهو روسي الجنسية — بمدينة موسكو في ١٩٠٨/٥/٥ انهى دراسته بمعهد المسرح في ليننجراد عام ١٩٣٣ ، ومنذ ذلك الحين عمل زمانا طويلا في مسارح ليننجراد وموسكو وتقلب في مختلف الأعمال التي تتعلق بالمسرح كالفقد ، والآخرage ، بل والتئليل . تعلمـت اغلب مسرحياته سواء في الاتحاد السوفياتي او في اوروبا ، على سبيل المثال تم في انجلترا تصوير فيلم من مسرحيته «عزيزى مارات المسكين»، قم أربوزوف بكتابة السيناريو له . تعرض مسرحياته في اليابان وفرنسا والسويد وانجلترا وغيرها من بلدان العالم .

يحكى لنا أربوزوف في سيرته الذاتية عن بدء علاقته بالمسرح : «القى بي مصيرى الى خالتى لتقوم بتربيةى ، وتملكتني حينذاك الرغبة فى معاودة حياة التجول والتشرد السابقة ، الا ان امسية خريفية عام ١٩٢٠ هي التي بدلـت مشروعـي ذاك ، فـ تلك الليلة دخلـت المسرح الدراماـ الكبير فى مدينة ليننجراد ، وكـانوا يعرضـون «قطـاع الـطرق» — للـشاعـر العـالـمى «ـشـيلـر» ، بعد المسرحـية عـدت الىـ البيت وـقد اـدرـكت انه لاـ حـيـاة لـى — آـيـة حـيـاة — خـارـجـ المـسـرـح ، وـرـحت اـتخـيل نـهاـية جـديـدة لـلـمـسـرـحـية الـتـى شـاهـدـتها » .

بداية كاتب كبير :

كتب أريوزوف الكثير من المسرحيات ، ومزق «الكثير» ، وسمح لبعض ما كتبه بالظهور ، الا ان مسرحية «تانيا» (١٩٣٩) هي التي فتحت له ابواب المسرح السوفييتي والعالمي ، جالية له اوسع الشهرة . يقول أريوزوف : «نادراً ما يولد الشاعر او الكاتب المسرحي او الناشر مع القصيدة او المسرحية او القصة الأولى ، لكنه عادة يبدأ بذلك العمل الفني الذي يجد فيه موضوعه الرئيسي ، الموضع الذي يصيّر فيما بعد روح كل ابداع ذلك الفنان . بالنسبة لي كانت «تانيا» هي هذا العمل »

في تانيا تجسدت خصائص موضوع أريوزوف ، روح ابداعه التي احيطت كل ما كتبه فيما بعد ، الابداع الذي تميز بمنحاه التحليلي للنفس الانسانية ، بكشف اضطراب وأشواق البشر وهم يبحثون عن طريق الى الاندماج في الحياة والامساك بوجود الذات في علاقتها الحية بما حولها ، واكتشاف معنى لهذه الحياة . يسعى الكاتب في مجلد انتاجه الى الاجابة عن السؤال الكبير القديم الذي طرحته عباقرة الادب الروسي ، خاصة تشخيص : كيف نحيا ؟ . ماذا نفعل بالعمر الذي يعطى لنا مرة واحدة ؟ .

بدأ أريوزوف الكتابة في الثلاثينيات ، وهي الفترة التي تمثل مرحلة بحث المسرح السوفييتي عن وجوده الخاص وشكله المتفرد ، ولفهم طبيعة تلك الفترة نعود الى ما كتبه جوركى عام ١٩٣٢ : «اننا نعيش عصرًا لا مثيل له ، درامي بعمق من كثافة النواحي ، ملحوظون بدراما الهدم والبناء » . وكتب كذلك يقيم حالة المسرح : « ان لدينا ما نفخر به ، وما نترح به ، لكن كل هذا لا ينعكس في الكلمة الفنية بالقوة الواحدة ، ان مسرحنا الشاب اضعف من واقعنا البطولي » .

في تلك الفترة كان ثمن دعوتهن ، اتجاهان واضحان ، يمثل الاول منها ما قاله حينذاك الكتاب المسرحي فسيفونولد فيشنينفسكي : «المادة الجديدة تتطلب وسائل تعابيرية جديدة» . . . «ترى هل يمكن لـ (شكل جيد) لكنه قديم تماما ، نما على ارض قديمة ان يصبح معبرا عن الجديد عندنا في مجال التقدم الاجتماعي؟» . ويجيب الكاتب : «كلا . انما يتزمان مسرح جديد ، ولتمضي القوانين القديمة الى غير رجعة . . التحليل النفسي للبطلان الذين يتصفون بالأهمية ويتحمّلون كثيرا ، فلتتمضي الى غير رجعة هذه المسرحيات ذات الشخصيات التي تطول ادورها ، وليتتفق نهر الجماهير من دون شكل اجتماعي محدد ، البعض جنود ، فلاانون ، عمال ، ضباط . . ترى ما اهمية تسمية احدهم ايغان ، او سيدر ، او قسطنطين؟ ! . انني اقدم قطعا من

الحياة الخشنة ، في مواجهة المعاناة التي يقدمها لنا المسرح القديم . فليندمج ما هو خاص في تيار الأحداث الاجتماعية الهامة . الناس يلوحون آلافا مؤلفة أمام أعيننا .. فمن تهمه أعمق « س » أو « ص » منهم ؟ .. انهم يهمنا كمفردات جماهيرية تسعى الى هذه او تلك من الأهداف الاجتماعية » .

ويعتني التوقف هنا عند هذه القضية لأهميتها الخاصة (فعالنا العربي مقبل على ثورة وتجدد حاسم ، تتسلم فيه مقدار الثورة قوى مختلفة نوعيا ، سيبوواجه فنانوها ومتقوها بضرورة خلق مسرح وفن ثوري) ، وفي هذا المضمار لابد من الاستنادة بتجارب الأدب الثوري العالمي سواء بتجنب المحاور النظرية التي اتضح خطأها ، او بالتوقف عند الاكتشافات المبدعة) .

أولا القول بأن المادة الجديدة تتطلب وسائل تعبيرية جديدة هو قول بشكل عام صحيح . لكن المسألة الهامة هي — مدى تكون وتشكل تلك المادة الجديدة ، لأن تلك المادة الجديدة لا تستدعي أشكالا جديدة إلا عند درجة معينة من النضج ، أما قبل ذلك فانها تظل تتسلب ببطء — بالتوازي — إلى الواقع وإلى الأشكال الفنية القديمة . من ناحية أخرى فان تغير الأشكال الفنية او تطورها لا يجري على نحو ميكانيكي بتغير م الواقع الطبقات في المجتمع (او اذا كان الحزب او الفكر السياسي هو التعبير النقى عن طبقة ما ، فان ثمة هامش في الفن يسمح له بتجاوز ذلك التعبير النقى الى « الأكثر عمومية » ، و « المشترك » بين الناس . والأدب حافل بأمثلة من هذا النوع ، فإذا كان شكر دستيوفسكي في الأساس ثكرا دينيا فان « صدقته النقى » جعله يرى الواقع كما هو عليه ، جعله المعبر الفذ عن المستذلين المهانين ، جعله نصيرا للتقدم) . المسألة الأخرى أن الأشكال والقوالب الفنية تتصرف بدرجة عالية جدا من المرونة ، وتطورها واختفاها يخضع لاعتبارات متشابكة ، كثيرة ومعقّدة ، ويجري ذلك على مدى زمنى واسع للغاية . (على سبيل المثال لقد اختفت « الملحم » ليس لاحتلال المجتمع المشاعى البدائى وظهور طبقة السادة من ناحية والعبيد من ناحية أخرى ، ولا لتطور المجتمع العبودى الى اقطاعى ، لقد اختفى ذلك الشكل الفنى نتيجة لتطور مجمل المعارف الإنسانية في مختلف المجالات وعلى مدى زمنى واسع جدا ، اختفى ولم يبق ما يذكرنا به سوى الأساطير التي لا تتجاوز الواحدة منها عدة صفحات) .

على أية حال لقد اندفع أولئك الكتاب في محاولة مسرح الحماس البطولى ، مسرح « الجماهير » ، مستندين بصورة خاصة الى تجربة

مايكوفسكي ، وكان العامل الحاسم فيها هو موهبته الفذة . وقد استهان مثلاً هذا الاتجاه بخبرة وامكانيات الدراما الكلاسيكية التي لم تستند طاقاتها بعد .

اما أصحاب الاتجاه الثاني ، فقد أكدوا ان الاشكال الفنية القديمة ما زالت قادرة على استيعاب المضمون الحاضر ، وأن على الفنان ان يعبر عن جوهر التغيرات التي تجري على نطاق ضخم — لا بالتميم الواسع للأحداث — وإنما بالنفاذ الأعمق الى باطن الشخصيات بحيويتها التي لا يمكن ان تستند الا على كشف التناقضات بين تلك الشخصيات والمجتمع من ناحية ، وبين تلك الشخصيات وذواتها من ناحية أخرى . واعتمد كتاب هذا الاتجاه على التحليل النفسي القائم على أساس اجتماعي ، وعلى حق المؤلف في معالجة المواضيع الخاصة منطلقاً من الفرد الى المجتمع . كتب أ. إفينيجينوف أحد ابرز ممثلي هذا التيار : « في الاسرة — مثلاً في نقطة ماء من بحر — ينعكس التقدم الاجتماعي والتغيرات ، اذن الا يمكن عبر الاسرة طرح وحل المشكلات والقضايا العامة ؟ » .

كان أربوزوف من أنصار التيار الثاني الآخر ، الذي رأى انه من السهل عبر التحقيقات المسرحية السريعة رصد عملية اشادة المباني الضخمة ، لكن دور الفن أصعب من ذلك ، فهو يرصد عمليات البناء والتحول في النفس البشرية .

الإيحاز والشاعرية :

يقول أربوزوف في تصوّره عن المسرح : « يخيل الى انه من الضروري لمسرح القرن العشرين من عنصرين أساسين — الإيحاز والشاعرية » ..

ويشير الكاتب الى أهمية اقامة علاقة بين المسرح والفنون الأخرى وبوجه خاص السينما — من القرن العشرين — مؤكداً انه اذا كانت السينما قد اعتمدت في بداياتها على الاعمال الروائية الشامخة ، فإنها سرعان ما خلقت لنفسها السينمائية الخاصة ، وصار على الكتاب الاستفادة من تلك اللغة الفنية الجديدة . يقول أربوزوف : « من الضروري لنا جميعاً ان نرى ما الذي يمكن للمسرح الان أن يأخذ بدوره من السينما ومن أنواع الفنون الأخرى ، وما الذي يجب عليه ان يتمتع به ». والمعروف ان الكاتب يفضل كتابة سيناريوهات الأنلام الماخوذة عن مسرحياته ، مثل فيلم « تانيا » وهو احد انجح الأنلام السوفيتية .

أريزووف أول وأخر الأدباء السوفيت الذين استعادوا (الكورس) من المسرح اليوناني القديم ، وذلك في مسرحيته « حكاية من اركوتسك » ، وكان الكورس قد اختفى من المسرح العائلى فى القرن الرابع ق.م. ، ولم يعد للظهور الا فى القرن الثامن عشر على أيدي شيللر فى مسرحيته « خطيبة من ميسين »، ثم ظهر بعد ذلك فقط فى القرن العشرين على أيدي عدد محدود من كتاب العالم اولهم بريخت ، ثم الكاتب الفرنسي آداموف والسويدى م. فريش . وأخيرا الكسى أريزووف . وجدير بالذكر أن الشاعر المسرحي العربى المصرى نجيب سرور تأثر بمسرحية أريزووف فى الفترة التى درس فيها المسرح بموسكو ، وأدهشه استخدام الكورس على نحو خاص حتى أنه كان يفكر فى ترجمتها إلى العربية ، وقىما بعد فى السنتين قدم نجيب سرور ثلاثة المسرحية : « ياسمين وبهوة »، « آه ياليل يا قمر»، « قولوا لعین الشمسم »، يستخدما الكورس على نحو موفق ، ولعلها المحاولة الأولى من نوعها فى المسرح العربى الحديث .

يقول بريخت فى تصوّره لدور الكورس « يتوجه الكورس الى المترجع كائنا الى شخص جاء للدراسة ويدعوه الى التحرر من العالم الفنى » ، وأيضا من مجرى عملية « التعبير الفنى » . وإذا كانت فكرة بريخت هي خلق المسرح التعليمي الملحمي ، وذلك بكسر الحائط الرابع فى المسرح القائم وهو ما بين المشاهد والمنصة، فإن أريزووف يفعل ذلك دوماً بطريقة أخرى غير التجانه إلى الكورس فى « حكاية من اركوتسك » ، أنه يفعل ذلك باستعانته بالصدفة التي تتكرر كثيراً في مسرحه ، فهو يضمن المترجع أو القارئ بهذه الصدفة ويجعله يتبعه عن العمل الفنى المسافة الكافية للتفكير . وسنعرض فيما بعد فكرة الكاتب عن الصدفة التي يلومه بسببها النقد والنقد .

عالم الكاتب عالم ودى للغاية ، سرعان ما يحس المترجع أنه على صلة به ، ويمكتنا أن نلحظ بسهولة موضع الحديث المسرحي عند أريزووف — أنها غرف البيوت والفنادق ، غرف القطارات ، أما أبطاله فيتصفون ببساطة متناهية للغاية ، بطفولة حية ويقدرون على الاندهاش أمام الحياة ، بل ويتصفون بالسذاجة . الأمر الذي يجعل المترجع يحس أنه بعيد كل البعد عن محاولة تقلينه درساً أخلاقياً أو تجريمه فكرة ما ، ان المكان مالوف والشخصيات بسيطة . وتتميز المسرحيات بوجود ذلك الرواوى السرى الذى لا يراه المترجع ، وإنما يحسه من ذلك « النفس الشخصى » الذى يربط الأبطال ببعضهم البعض ، ليغسل اليك انهم أما يحكون عن أنفسهم ، وأما إن الكاتب يحكى عنهم ، أو إنهم تنبويات لذكريات الفنان ، تحس دوماً أنهم جزء حميم من روح الكاتب بنفسه الدرجة التي هم بها شخصيات مستقلة ذات وجود محدودة وكانتهم أشبه بسيرة ذاتية ممحوف منها ضمير الفاعل .

تقريبا كل مسرحية عند أريوزوف ، وان كانت لا تحطم شكلها الرئيسي كمسرحية الا أنها لا تخلى أن تجري جدولا من النثر ، هنا وهناك ، الأمر الذي يحرر المخرج من الشعور بوطأة القالب الكلاسيكي الهندسى الذى لا تفلت من قبضته المحكمة قطرة مياه واحدة و يجعله يحس بذلك « النفس الشخصى » الذى يتخلل العمل ، والذى لا يدعك تتمتع بالمسرحية كمسرحية تماما ذات توأمين محددة لا يكسرها الراوى أو الكورس الذى يدرك الحقيقة ، ويعرف ما في باطن الابطال ، في مسرح أريوزوف ثمة شيء ما يحطم دائما « العالم الفنى » ، أصول اللعبة المسرحية ، شيء يحطم الجدار الرابع ويدفعك الى التفكير فيما تشاهده ، لا الاستمتاع فحسب .

اما عن ابطال الكاتب فهم من العمال والطلبة والاطباء والاساتذة وغيرهم من ابناء الشعب السوفيتى البسطاء .. ولعل صلب القوام النسبي لاغلب أولئك الابطال هو الحلم ، انهم حالمون، يبحثون عن ذواتهم ، كائنات لم تتحدد بعد ملامحها النهائية ، انهم خرون ومحبون للعالم يستكشفون الدروب التي تتحقق فيها ذواتهم في اتصال مبنائين بالموضوع الاعم ، ومسرح الكاتب هو رحلة هذه الشخصيات من المتأهات الذاتية والخاصة الى الاندماج على نحو صحيح بالعالم والمجتمع ، رحلة الى الإرادة والادراك والرؤوية الواضحة، ومن النادر ان يصادفه عند أريوزوف ذلك « البطل الايجابي » الجاهز والمعد قبل فتح الستار ، ان ابطاله لا يتسلكون في معمل بعيد عن المسرحية ، ولكنهم يصبحون ايجابيين في مجرى العمل نفسه . وستتحدد فيما بعد عن رؤية الكاتب للبطل الايجابي .

تانيا .. روح كل ابداع أريوزوف :

قامت كل حياة تانيا على « الحب » جبها لزوجها جيرمان الذى عكى على انهاء بحث علمى هلام . أنها يعيشان حياة سعيدة هادئة فى شقتهمما الصغيرة ، ويستمتعان بكل المرات البسيطة المألوفة . ويبدو لانيا أنه من أجل جبها الكبير لزوجها يمكنها اهمال كل شيء ، ان تلك العاطفة المقدسة تانيا في الدرجة الاولى وما عدا ذلك يأتي في المقام الثاني : العالم الخارجي ، الأصدقاء ، دراسة الطب التي قطعت شوطاً فيها .. العمل .. الخ ، والجملة التي تكررها تانيا تكشف لنا بوضوح جوهر وجودها : « أنا وانت معا ، انت وانا معا » ، هذا هو المحرور الذى تدور حوله بطلة المسرحية ، بكل بساطتها وشاعريتها ، بكل عالم الطفولة الفنى الذى يعيش بداخليها ، بل وبسذاجتها .. تقول تانيا في بداية المسرحية : « يخيل الى دائماً انتى تركت طفولتى في مدينة أخرى ، لكنها لم تنته .. انها مستمرة بدنى » وسنجد في هذه العبارة الطفولة التي تميز الابطال الذين يصبحون ايجابيين عند الكاتب ، انها نفس

السمة النفسية التي تميز نينا بيجاك في مسرحية «في هذا البيت العزيز القديم» ، والطفولة هي أيضاً ما يميز سيرجي في «حكاية من اركوتسك» ، وليديا فاسيليفنا في «كوميديا موضة قديمة» ، هذه السمة التي لا تعنى حالة التكوص إلى الخلفقدر ما تعنى أساساً احتفاظ الإنسان ببنائه النفسي ، وعدم تلوثه .

بالرغم من الحياة الهائنة التي تعيشها تانيا فانها غالباً ما تتفرق بنفسها ، فهي حين تخرج للتزلاج على الجليد تخرج وحدها ، وحتى في ذلك اليوم الذي يقيم فيه جيرمان حفلة لاصدقائه ويزدحم البيت بالضيوف والاصدقاء فانها سرعان ما تتفرق بروحها بعد فترة ، انها لا تمل من نفسها ، انها تعيش على ذاتها وحول هذه الذات ، ومن ثم يصبح كل ثرائتها ونفائتها الروحى حبيس ذلك الدوران حول المحور الشخصى . ان ابطال اربوزوف يبداؤن — عادة — من هنا ، وعلى حين ينجح البعض في كسر تلك الدائرة الشريرة ليصبحوا بنضا في ايقاع الدنيا ، ويفشل في ذلك البعض الآخر فتذوى اعمارهم في هذا الاسر ، ويعرى الكاتب دوماً هشاشة تلك الحيوانات وامكانيات كسرها وموتها المتنوعة .. فهل كان لحياة تانيا مع جيرمان أن تستمر ؟ ..

تخبئ تانيا لكي تقاجع جيرمان مازحة معه ولكنها عكس ما ارادته تستمع صدفة إلى زوجها وهو يصارح شالمونوفا بحبه ، ويتهدم ذلك العالم السعيد الحميم ، لأنه لم يكن له الا أن يتهاوى ، الآن أو فيما بعد ، بالصدفة او بالعمد ، بالشيخوخة او باللال . تهجر تانيا جيرمان ، وتسكن وحدها في بيت آخر ، ولا يعرف جيرمان لا عنوانها ولا كيف تحيا ، بل ولا يدرى أن طفلة له تنمو في أحشائها . حين تلد تانيا ينبعث في قلبها الامل في مسيناغة عالمها الدافع الذاتي من جديد وتغنى لطفلاتها الفنون القديمة : «أنا وانت معاً ، انت وانا معاً»، لكن الكاتب يعود مرة أخرى ليهدم ذلك العالم مؤكداً ان الانسان لا يمكن أن يحيا بدون انحرافات في العالم الأرحب ، تمرض الوليدة بالدفتيريا وتموت .. وينضج الالم تانيا .. وتشرع في التفكير ، وهكذا تعود من جديد إلى استكمال دراسة الطب ، ثم تمساق إلى سبيريرا لتعمل هناك طبية .. في سبيريرا طلتني بـ «ايجناتوف» فيحبها وتحبه ، لكنه حب مختلف هذه المرة ، انه الشعور الناضج بين ذوات متكافئة ، حب يدرك كل طرف فيه أنه لا يمكنه ان يختصر كل وجوده وحياته في وجود وحياة انسان آخر . تكمن مأساة تانيا في أنها — فيما سبق — لم تجد طريقها إلى العالم والناس ، وهي تذكرنا باليرينا — احدى بطلات تشيشوف — التي تقول : «روحى مثل بيالتو مغلق ومفقود مختاه» . ان تانيا نفس ممثلة بطلاقة روحية هائلة ، عذبة وخيرة ، تعشق الآسياء والناس ، بسيطة وطنطلة ، لكن كل هذا يظل مثل ثروة دفينه في الأرض

لا تنفع أحد ، ومن ثم يموت هذا الجمال وينذل . ولنقرأ معاً أبيات الشاعر اليوناني حورج ثمليس وتدور حول هذا المعنى :

« المصانير تموت من الصمت ..

الأجساد تموت ببطء ، ببطء .. لأنها قد هجرت .

الآيدي التي لم نلامسها تموت من الوحدة ،
والأحلام التي لم نرها تموت من كثافة العتمة » .

لن تجد تانيا السعادة إلا في الاندماج الصحيح فيما حولها ، في الارتباط بما هو أعم وأشمل . هذا هو موضوع أريوزوف الرئيسي ، فكرة ابادعه التي تختفي خلف كل مسرحية — اندماج الذات الإنسانية فيما حولها ، وطرق ذلك الاندماج التي تتتنوع بدون حد ، وقد تكون مؤلة يخسر المرء فيها الكثير ، لكنه يكسب عبرها وجوده ككائن حقاً ويستعيد إنسانيته . لقد فقدت تانيا زوجها جرمان وطفلتها لكنها وجدت نفسها ، وعبر ذلك الالم عثرت على نافذة نور روحها الخيرة ، تشرق منها على الناس ، بالعمل المتواصل من أجلهم ، بربط سعادتها الشخصية بسعادة أوسع .

الوحدة .. العقاب :

الوحدة هي العقاب القاسي الذي تنزله الحياة ببطال أريوزوف اذا لم ينتبهوا في الوقت المناسب الى الطريقة التي يعيشون بها ، الى سنوات العمر التي تتسرّب من بين الأصابع كالالياه ، الى مجرى حيوانهم ، الى الفراغ الروحي والمقللي الذي يقتل الإنسان حين يختزل الإنسان وجوده في شيء ما ، في راحة ما في علاقة ما ، الوحدة هي العقاب الذي كان يمكن ان يتهم تانيا ، والذى يتربص بـ « يوليا » (هذا البيت العزيز التقديم) ، ويلجا الكاتب الى كشف ضراوة هذه الوحدة حين يضعننا أمامها وجهها لووجه في مسرحيته « كوميديانا — موضة قديمة » . المكان مصحة تقع على شاطئ مدينة ريجا، الزمان صيفاً ، الشخصيات : « هو » ، و « هي » — هو الطبيب المسؤول عن المصحة الدكتور راديون نيكولاينيتش ، أرملي تجاوز الستين ، هي — ليديا فاسيليفنا ممثلة سابقة في احدى المسارح ، حالياً تبعي تذاكر في سيرك ، مطلقة تخطت الأربعين ، جاءت الى المصحة بهدف الراحة لمدة ثلاثة أسابيع .. يلتقيان ويكتشف كل منهما للآخر بالتدرج في اللقاءات التي تترکر في حديقة المصحة .. تدفعها وحشة قلبين فاترين الى المضي قدما نحو سعادة واحدة ، وتعرف ليديا فاسيليفنا انه جراح اشتراك في الحرب العالمية الثانية وفيها استشهدت زوجته الطبية فلم يبق له في الدنيا كلها سوى ابنته التي سرعان ما تزوجت وتركه لتعيش مع زوجها في موسكو العاصمه .. ويعرف راديون نيكولاينيتش أن زوج ليديا فاسيليفنا قد هجرها اذ

تعلق بامرأة أخرى ، أما ابنتها الوحيدة فقد استشهدت في الحرب البطولية ضد هتلر .. لقد فقد هو زوجته وهي ابنتها ، وقد هجرته (بدرجة ما) ابنته أما هي فهجرها زوجها .. الا يحس القارئ أن هاتين الشخصيتين تتبدلان (من ناحية ما) بعض الواقع ؟ وأنهما بدرجة ما توزيعان لنفس اللحن ؟ الا يمكن مزج تاريخ حياة هاتين الشخصيتين في جملة واحدة كالآتي: انسان — يموت محبوبه ، ويهجره من بقى له ؟ . نعم يمكن دمج هاتين الشخصيتين من حيث المادة الحياتية التي تشكلان منها ، حسناً فعل نحن امام رؤيتين فكريتين، فلسفيتين تتصارعان لكنن نقول اتنا الام شخصيتين مستقلتين من الناحية الفنية ؟ كلا ايضاً . ان اربوزوف يعزف بمهارة بالغة نفس الفكرة مرتين في نفس اللحظة بحيث تبدو فكريتين وشخصيتين ، غليس هناك سوى شخص واحد يقص عنـه الفنان ، ومن هنا يتولد الاحساس بذلك الرواـي السرى ، ذلك « النفس الشخصي » الذي يتهدـد حول الشخصيات مهمـا تـنوعـت ، ومن ثم بذلك التـنـي لـقوـانـين المـسرـح القـديـم .

في « كوميديا — موضة قديمة » سترى ان ليديا فاسيليفنا تتمتع بذلك الخاصية النفسية التي يتمتع بها ابطال الكاتب الايجابيين اي الحفاظ على الطفولة والقدرة على الدهشة امام كل ما هو جديد ، انها تتنفس حريتها الباطنية التي تسمح لها بفعل ما تشاء وقت ما تشاء ضاربة عرض الحائط بقوانين الصحة .

يحدد راديون نيكولايفيش موقفه نهائياً حين يتسلم رسالة من ابنته تعتذر عن عدم تمكـنـها من قضاء اجازـةـ هذا العام معـه .. وتـتفـتحـ مشـاعـرهـ بـقوـةـ تـجـاهـ ليـديـاـ فـاسـيلـيفـنـاـ ،ـ مشـاعـرهـ المـخلـوطـةـ بـمـيـازـهـ اـنـ الوـحدـةـ وـالـحـاجـةـ هـيـ الـتـيـ تـدـفـعـهـ إـلـىـ هـذـهـ الـعـلـاقـةـ بـلـىـ هـذـاـ الـحـبـ..ـ اـمـاـ عنـ ليـديـاـ فـاسـيلـيفـنـاـ فـقدـ شـيـدتـ حـيـاتـهاـ وـسـعـادـتهاـ عـلـىـ اـرـتـباطـهاـ بـزـوـجـهاـ الـذـيـ هـجـرـهـاـ وـعـلـىـ حـبـهاـ لـابـنـهاـ الـذـيـ اـسـتـشـهـدـ ..ـ الاـ تـذـكـرـنـاـ بـتـانـيـاـ ؟ـ وـعـلـىـ حـينـ اـفـاقـتـ تـانـيـاـ فـيـ الـوقـتـ المـنـاسـبـ وـاسـتـعادـتـ نـفـسـهـاـ ثـانـ لـيـديـاـ لـمـ تـسـطـعـ اـنـ تـقـعـلـ هـذـاـ اوـ اـنـ الـوقـتـ قـدـ فـاتـهـاـ..ـ وـالـانـ ماـ الـذـيـ تـوقـعـهـ مـنـ اـرـتـباطـهاـ بـالـطـبـيبـ رـادـيونـ نـيكـولاـيـيفـيـشـ سـوـيـ الـبـهـجـةـ الـمـحـزـنـةـ ؟ـ الجـلوـسـ فـيـ الـحـدـيقـةـ وـالـثـرـثـرـةـ الـوـدـودـةـ؟ـ ..ـ اـنـهـ الـمـصـيرـ القـاسـيـ الـذـيـ يـتـهـدـدـ اـبـطـالـ اـرـبـوزـوفـ ..ـ بـالـرـغـمـ مـنـ كـلـ ذـكـ يـشـيعـ فـيـ جـوـ المـسـرـحـيةـ تـعـاطـفـ الـكـاتـبـ الـحـارـ مـعـ هـذـيـنـ الـبـطـلـيـنـ ،ـ مـعـ قـدرـةـ الـأـنـسـانـ عـلـىـ الـحـيـاةـ وـالـحـبـ فـيـ كـافـةـ الـظـرـوفـ ،ـ هـاـهـوـ أـدـيـوـ نـيكـولاـيـيفـيـشـ يـعودـ إـلـىـ التـدـخـينـ بـعـدـ أـنـ تـرـكـهـ عـشـرـيـنـ عـلـىـهاـ ،ـ وـذـلـكـ فـيـ الـلحـظـةـ الـتـيـ يـتـأـكـدـ فـيـهاـ أـنـ ليـديـاـ سـتـعـيـشـ مـعـهـ ،ـ أـنـهـ يـعـودـ إـلـىـ الـحـيـاةـ بـأـخـطـائـهـ وـجـمـالـهـاـ ،ـ يـحـيـيـ اـرـبـوزـوفـ طـاـقةـ الـأـنـسـانـ عـلـىـ نـصـ الـحـيـاةـ عـلـىـ الـمـوـتـ الـذـيـ يـسـكـنـهـ ..ـ يـقـرـرـ الـطـبـيبـ رـيـطـ مـصـيرـ بـمـصـيرـ ليـديـاـ ،ـ وـانـ كـانـ يـواـظـبـ عـلـىـ وـضـعـ باـقـةـ زـهـرـ كـلـ صـبـاحـ فـوقـ قـبـرـ زـوـجـتـهـ .

« حكاية من أركوتسك » :

أثارت هذه المسرحية الكثير من الكتابات النقدية واعتبرها البعض عملاً عن « الحب » ، والبعض الآخر عن « الأسرة العمالية التي تمضي إلى الأمام » الخ .. وللنلق نظرة على المسرحية للتعرف والحكم عليها ، خاصة أنها من أهم أعمال الكاتب .

فلا شابة بسيطة » ، عاملة خزانة في محل ، تعيش فرحة بجمالها ويعشقها المتأثرين ، بالقبلات المختلسة في الظلمة وبالنژهات المسائية في الحدائق .. وهذا عماد حياتها .. وكان فيكتور أكثر عشاق فلا عشقاً لها ومواظبة عليها ، وان تحدث عنها دوماً من دون احترام باعتبارها فتاة رخيصة ، وهو لا يخجل من رواية الكثير منها يدور بيتهما على أصدقائه ، وبالطبع لم يكن الزواج موضوعاً للنقاش بين فيكتور وفلا . في جو هذه العلاقة التي بدت عابرة ومتذلة راح ينمو ببطء وعلى نحو حثيث شعور آخر .. احساس انكره كل منها ولم يدركاه ، لقد ولدت في قلب الصلة الرخيصة علاقة حب مضيء ، وبمرور الوقت ادركت فلا هذه الحقيقة ، أما فيكتور فلم يشك في الامر معتقداً أن العادة هي التي تقوده الى فلا ، وخشت هي أن تلوح له بما في قلبها فيسخر منها ويصف مشاعرها ، بل ولقد بدت لها تلك العاطفة الرقيقة شيئاً غبياً عليها وهي التي الفت القاءات السريعة والضوء الخافت في الغرف المقلقة الفربية . في هذا الوقت يظهر سيرجي صديق فيكتور ويتعرف الى فلا ، تعجبه ويهبها ويعرض عليها أن يتزوجها ، وتوافق فلا بالرغم من وقوتها في حيها لفيكتور . ويندخل الكورس الذي يستشف نوازع الابطال الداخلية وأحلامهم فيقول لها في الليلة التي تسبق زواجهما من سيرجي : « ماذا تفعلين ؟ ثوبى الى رشدك يا فلا .. أنت لا تحبني ». لكنها تتزوج سيرجي . لقد وهبها عشاقها من قبل الموى السريع ، لكن أحدا لم يدليها بد الاحترام والمعون ، ولا منحها المحبة التي ترتوى من الصداقة ، إن أحدا لم يعرض عليها الزواج ، الرباط الذي يعني الكثير . بالزواج تحس فلا طعم المساعدة العائلية ، والاحترام الانساني والثقة . ويأمل سيرجي في أن فلا ستتحبه مدام ثمة أساس لذلك الاحترام والثقة المتبادلة ، كذا رغبته الحارة في انتشالها وانتقادها من الضياع . تقدم فلا على الزواج خشية الوحدة وفقدان النفس .. ونرى هنا مرة أخرى خوف ابطال أريزوف ، الخوف من الوحدة .

سرعان ما يموت سيرجي غرقاً في النهر وهو يسعى لانتقاد بضعة اطفال ، وتظل فلا وحدها مع ابنتها وابنها الصغيرين . وقد أشار

بعض النقاد الى أن موت سيرجي بهذه الطريقة ليس الا صدفة لا تتبع من داخل العمل الدرامي ، وهى نفسها الصدفة التى اكتشفت تانيا بها حب زوجها لأمراة اخرى ، الصدفة التى جمعت نينا بيجاك وبيولا فى غرفة واحدة بنفس الفندق . يقول الكاتب فى رده على النقاد : « دعونا نحدد ما هي الصدفة ؟ . اللىست صدفة منديل بيديمونة الذى وصل الى عطيل عن طريق كاسيو .. او لم تقم هذه التراجيديا الشكسبرية كلها على هذه الصدفة ؟ اذن ما هي الصدفة في الدراما ؟ وما هي الحدود التي تفصلها عن القوانين العامة ؟ (بدون شك أعنى القوانين المسرحية !) اعتتقد أنه من الضروري حساب الصدفة في العمل الدرامي على أساس أنها ما يظهر ويختفى من دون أن يترك أثرا في تشكل الشخصيات وفي تحديد مجرى حياتهم ، أما الظواهر والأحداث التي ترك أثرا عميقا في حياة الأبطال ويتضح بها سلوكهم وتصرفاتهم ، هذه الظواهر لا يمكن اعتبارها صدفة ، حتى لو ظهرت للمترجع على نحو مفاجئ ، وفي هيئة الصدفة ! . اذن فالصادفة عند الكاتب ليست سوى طريقة فنية لكشف القوانين الموضوعية والحقائق الثالثية بالفعل ، لكشف العلاقات الموجودة .. ومن ثم فإن دور الصدفة هو كشف الواقع ، لا تشكيله ! . وإذا اعتربنا موت سيرجي صدفة ، فإنها الصدفة التي يريد بها الكاتب أن يقول لنا : حسنا هاهي فالأقد تزوجت واستقررت فلم تعد تلك الشابة التي عرفناها من قبل .. لكن ماذا سيحدث لو اتنا ازحنا سيرجي من حياتها ؟ كيف ستتحيا ؟ . لقد كان سيرجي يمثل عونا لفلا من الخارج ، عون يمكن أن يزول لسبب أو لآخر ، بينما تظل مشكلة ف والا الحقة قائمة ، الا وهي بحثها عن وجودها المستقل ككائن قائم بذاته .

يموت سيرجي ويكون فيكتور قد وعى أحاسيسه تجاه فانا خاصة بعد أن تزوجت فقدانها ، وتتضجه تجربة الحب الضائع الذي لم يقدرها حينذاك . تقرر فرقة العمال زملاء سيرجي أن تقدم لفلا شهريرا مرتب سيرجي ، وفاء لذكرى زميلهم وتنقل فاما ذلك كأثر طبيعي .. لكن فيكتور - الذي لم تشغل هذه القضية رأسه فيما مضى - يهب ليتحدث عن اهانة الانسان التجسد في منحه مالا لم يتكتبه بعرق جبينه . وترفض فاما ذلك المبة وتقرر ان تعمل في محطة توليد الكهرباء مع زملاء سيرجي .

ينهى أربوزوف المسرحية بفلا واقفة عند الجسر ، الجسر الذى افتتح به الفصل الاول ، تقف فاما وفي يدها اول مرتب تلتقاء عن عمل مؤثر ، عمل تشتراك به في بناء المجتمع ، لا مجرد الجلوس الى خزانة في محل ، انما بناء محطة التوليد بكل ما يتسع له نوع العمل من ايهامات رمزية ودللات اشتمل . وبينما فاما واقفة ترى فيكتور مقدما قادما نحوها ..

فلا : فيكتور .. يا عزيزى .. شكراء .

فيكتور : على ماذا ؟ .

فلا : المرتب لأول .

لقد وجدت فلا طريقها وعثرت على وجودها المستقل ، هذا الوجود الذى لا يتحقق الا بكسر سجن الذات الضيق خروجا الى العالم الاربب، ويؤكد الكاتب حين يفتح المسرحية بالجسر ان المفري الأساسى لعمله هو عبور فلا من حياة الى حياة ، هذا العبور المرتبط بانتقال الوطن — في خلفية المسرحية — من حالة الى اخرى بفضل عمليات البناء والتطور . ولعلسيطرة القادمة من رسالة سيرجي الى فلا — في بدء العلاقة بينهما — تعكس تصور الكاتب للوجود المنشود الذى يتظور نحوه ابطاله : « لا يحيا الانسان على الارض عينا ولا من دون جدوى ، واذا صارت الدنيا اجمل نتيجة لعمله فان هذا هو اكبر نجاح له ، لهذا لا يمكن ان يجد الانسان سعادته في الوحدة ». هذه هي فكرة الكاتب الأساسية ، وليس كل ابطاله سوى نماذج للتنوع الهايئ الذى تتدرج به الذات في الموضوع ، من اجل حياة صحيحة .

في هذا البيت العزيز القديم :

لقد مارت تانيا طبيبة متخطية مختلف الصعب لتمسك بحياتها بين يديها ، وتتفق فلا في بداية الطريق العريض الممتد أمامها ، أما يولييا بطلة مسرحية « في هذا البيت العزيز القديم » فانها تتخطى بياس بحثا عن مغزى حياتها التى تغرب امام عينيها . لقد هجرت اسرتها — زوجها وأطفالها — بحثا عن سعادتها في غرام جارف بموسيقى شاب هو ميخائيل فيليفيفيتش ، ولكن بمرور الوقت تتفسخ اوامر تلك العلاقة ويدخل الحب، وتقرر يولييا ان تعود الى ذلك البيت العزيز القديم ، الى زوجها كوستيا وأسرتها » .

لقد صور لنا اريوزوف شخصيتها تانيا ، وفلا كنموذجين للمرأة ذات التكوين النفسي الشائع عن مسلمة الحياة والبحث عن السعادة في عملية اعادة خلق الحياة بالأسرة والأطفال ، التكوين الذى لا بد له من مظلة حماية تتمثل في الرجل ، هذه هي نقطة الانطلاق التى تتحرك منها فلا وتانيا نحو التطور ليصبح لكل منها ارادة ووجودان مستقلين .

اما يولييا فتنطلق من نقطة مغايرة تماما ، فهي امراة حاربت وشاهدت اهوال المارك ، وكانت تفني « الجنود في الجبهة ، وهى سيدة قوية وعدبة ، لا تقيدها نظرات الآخرين او التقليد او ما تعارف عليه الناس .. وفي وجودها يجد الآخرون مظلة الحماية ، وهي حينما تقع في حب ميخائيل

فيليبيفتش ترك زوجها وأطفالها لترحل معه ، واذن تendum أمام يوليا الحواجز النفسية التي كان على تانيا وفنالا تخطيما .. وبالرغم من تلك القدرة تضل يوليا الطريق اذ تتصور انها ستحقق سعادتها بغض علاقتها الباهنة بزوجها والارتباط بمخائيل . ان أربوزوف يدين ذلك البيت العزيز القديم والحياة الاسرية الهائلة المعزولة عن عمل يجمل الدنيا ، لكن ليس بهدف خلق بيت آخر عزيز جديد ، هكذا ينطفيء الحب بين يوليا ومخائيل .. وتکاد يوليا ان تتلمس الطريق الصحيح لحياتها حين تقول لساکار ابنها بالبني : « هل نعلم اتنى اود لو عدت من جيد الى تلك السنوات حين كنت أغنى للجنود » . انها تشتقق الى سعادتها ، والى وجودها عندما كانت تهب نفسها للناس وتلتزم معهم ، دامجة مصرها بمصيرهم .

لعل اكثر الاصوات خفوتا في تلك المسرحية هو صوت ماكار الذى يعي ما حوله ، ويدرك تماماً حقيقة ذلك البيت العزيز بكل ما بين جدرانه من علاقات : « عموماً المكان مريح هنا .. بل الازوج انه ممتاز .. لكن كل شيء هش يا امى ! لم الحظ ذلك من قبل حين كنت اعيش هنا ، انهم غرباء الاطوار ومضحكون » . ولقد وجه الكثير من النقاد الى أربوزوف ملاحظة ان اغلب اعماله لا تقدم للقاريء « البطل الايجابي » فاذا حدث فلان الكاتب يقدمه كما نرى « خافت الصوت ، مضحكاً او ساذجاً ، وهو يقدمه دوماً على استحياء وبخجل .. ورداً على ذلك تسأله الكاتب : « الم يكن دون كيختوت بطل البشرية كلها رجلاً ساذجاً؟ » . واوضح فكرته حين كتب : « يتزايد اقتناعي بأن البطل الذي أحبه وأحترمه هو البطل الذي يصبح ايجابياً نتيجة لما يمر به من تجارب واختبار » . ومن البين ان الكاتب يعترض على « البطل الايجابي » الذي يتم اعداده مسبقاً خارج العمل الدرامي ، ومن ثم يجري تقديميه للقاريء او المترجح في هياته الجاهزة ، هذا بالإضافة الى ان هناك نوعاً من الخلط تلمسه احياناً بين مفهومين مختلفين : « البطل الايجابي » و « البطل الموذجى » الذي يصلح قدوة يحتذيها الآخرون .

وفي الختام اقول اتنى حاولت ان اقدم عرضاً واسعاً بعض الشيء لاعمال الكاتب وافكاره ، لأن القاريء يتعرفه الى الكسني أربوزوف يكون قد تعرف الى أحد ابرز الكتاب الذين شكلواً ويشكلون وجه المسرح السوفيتى ، خاصة أن المؤلف لم يتوقف بعد عن العطاء . يقول أربوزوف : « اذا كانت الكتابة تثير الآخرين غالباً - على الارجح - تثير الكاتب نفسه اكثر من اي انسان آخر ، وربما لذلك كتب بالاوستوفسكي انه ليس هناك في العالم اكثراً متعة ولا تعباً ولا روعة من الكتابة ، ونحن لا نعرف تقريباً امثلة للتراجع او الهروب من هذه الحرفة ، ان الذي يمضي في هذا الطريق لا ينكمش عنه ابداً » .

شعر

طائر ..



عبد الفتاح شهاب الدين

طائر ..
يحط في ايلاجة الصباح
نوق شرفتى
وبيدا الغفاء
فيعبر النشيد ساحة المساء
في امشياج صبوتى

* * *

طائر ..
منقاره الصغير
يعشق المشاكسة ..
يظل يضرب الجدار ..
يضرب الجدار ..
يجيء تحت الثوب يختبئ
وفى الدماء
يحفر الفتن

وعندما تبر في يدي زغائب الجناح
يرعشن الدماغ في هدوء عاشقة

* * *

ويكسر الزجاج في ارتحاله الطويل
نحو مدائن الجروح

* * *

مازالت أذكرك

يا طائرى الصغير فى بداية الاشيا
كتبت وجهك الجميل أغنية
غضلت ريشك الملون
في النهر

(كان النهر نهرا وقتها)
مازالت أذكر الطريق
نحو عشك الملىء بالسفر
والقمح فوق الحقل
يلثم الفضاء

* * *

وأنت تبدأ الرحيل

في الغد الكثيب والقريب
تجبيئك الشعالب المنمرة
فتتكلل المنقار
فالجناح
فالعنق .

وأنت تصطفق

وتنشقى
وتنشقى
وتنشقى
إلى الأفق

* * *

يا طائرى الحبيب

لا تفادر الحقول

الموت فوق ساحة المدن
والليل أول وآخر
وقلبك المخيء
يدمن الوهن
يا طائرى الذى
أطنه الوطن

الوَمِيْض ..



سيف الفيل

انعكس الضوء على النصل الحاد ، ببان الوَمِيْض لبرهة ، لكنه شق طريقه كسمم ، اندفع غارسا سكينه بقوة نوq القلب تماما !

— « لا نعرف من ابى انتي ؟ ! »

كان الليل يتدثر بصمت لوحج ، والقمر في اكماله ، حين كز على اسنانه ، واتى مخفيا ابها بين طيات ثيابه :

— « صدقني .. حاولنا ان نوقفه ! »

تملص من الايدي التي امسكت به ، تمزق ثوبه الزيتونى ، وكان للنصل بريق حين تعاير مع شعاع القمر الفضي

— « قلنا له ان يفكر قبل ان يفعلها ! »

الحاج توفيق تاجر المعمل رأه يأتي من خلف حديبات القبور ، فهش بقدمه قطة تموء ، وانفرجت اسنانه عن ابتسامة صفراء ، بعدها بكى كثيرا بغير دموع .

— « كنت اظنه جاء يشاركنا زهونا ! »

كان للأفق المقوس لون الغضة ، خبت بصابicus النار فوق حجر « الجوزة » حين زعق في وجهه ، واندفعاته نحو الجسد المتتصب بخطاب « السكروتة » ادهشتنا ، صرخنا ، وصرخ . اغمضنا اعيننا لحظة الوميض .

— « ظنناه يمزح ! »

ضرينا بالهراوات ، والعصى ، ركلناه بالاقدام ، انشتبنا اسناننا في لحم الكتفين وسويلم نفسه القى بجسده الضخم فوق يده الذى لوحظ بالسكين دون جدوى

— « اقسم لكم انه كان يملك قوة نمر هائج ! »

عقب المكان برأحة الدم ، ورف طائر الموت فوق أديفتنا ، لما انكنا على وجهه سمعنا ارتطامة جسده بمربيعت البازلت اللامع ، والرعب ينكسر في بؤؤ العين ، كلمة واحدة نطق بها رجلنا .

— « اوقتوه !! »

تللاشت لحظة الماجأة ، لم نمهله ليستدير ويجهز علينا ، احتضنا به كما يحيط السوار بالمعصم ، واستتبنا السكين تقطر دما ، تتم :

— « شفيت جروحي ! »

حين فتشنا جيوبه عثنا على قلم سنه مقصوف ، ودفتر صفحاته غير مسودة ، وزهرة قرنفل ذاتلة ، وصك بملكية البيت .

— « حاول اللعين أن يقوض اركانه »

كان قد انتهى من فعلته ، جسد ممد وسط الغبار والذهول ، أما هو فقد تصليت عيناه على الأفق ، وارتخت يداه .. انتقض كالدجاجة بين أيدينا وابتسمالية رضا شاحبة رفت على الوجه ، صفتة أيد كثيرة ، لم يفقد تمسكه ، كلم الفضاء من حوله .

— « اطفالى .. قد ثارت لكم »

احاطت به ملة العسكر ، دفعوه في المركبة ، ودوامات الغبار الكثيف تغفر الرؤوس ، والأطفال لا نعرف من أين جاءوا ، كانوا يطاردون العربية حنة الأقدام ، ويلوحون له بأيديهم حاملة زهور اللوتس ، وكأنهم يعرفونه تماما ، رأيناهم يبتسمون وبهلوون . وكنا نبكي — نحن الرجال — فقد ضاع مثاكيبرنا ، صار تحت الأقدام كمية من قش ، ضاع الرجل وتركتنا في الخلاء .. ولن نجلس تلك الجلسة بعد اليوم !

ثلاث خطابات عن المسرح لأفريدي فرج

من سنة ١٩٥٨

البناء الأول في التكوين

كلمة :

هذه ثلاثة خطابات تلقيتها سنة ١٩٥٨ من أخي الفريد فرج ، ضمن مجموعة أخرى من الخطابات ، ظلت في درج مكتبي نحو ربع قرن .

وحتى يقف القراء على المظروف الذي دعت إلى كتابة هذه الخطابات ، لابد من الإشارة إلى أنني كنت ، في هذا الوقت ، لا أزال أقيم في الإسكندرية ، وكان الفريد قد انتقل إلى القاهرة منذ أوائل الخمسينيات ، درسًا لغة الإنجليزية في مدرسة النيل الثانوية للبنات بشبرا ، قبل أن ينتقل بعد ذلك إلى الصحافة ، ويعمل في مجلة « التحرير » محررًا أدبياً بها ، ثم في جريدة « الجمهورية » .

في هذه الفترة الباكرة من العمر ، في سن السابعة أو الثامنة عشرة ، كنت أحاول أن أشق طريقي في الحركة الثقافية التي ارتبطت بثورة ١٩٥٢ ، في وجهها المتقدم ، ورفعت الווبة الأدب في سبيل الحياة.

وكانت القاهرة قد بدأت تتلقى بجيل جديد من الكتاب والنقاد ، لم تكن هموم الإبداع عنده — على نوع انتاجه — تنفصل عن « هموم الوطن »، ولم تكن « هموم الوطن » بعيدة عن « هموم العالم »، بفضل احساسه الحاد بال بتاريخ ، ومعايشه الحميمة للعمر .

ولكني وجدت نفسي ، فجأة ، في مملكة الظلال ، معلقاً بين السماء والارض ، أواجه بمشكلتين كبريتين ، تضيقرتا بشكل هز كياني ، وملا خواطري بالقلق والهواجس ، لأنها جعلت تحقيق هذه المشاركة في حكم المستحيل .

المشكلة الأولى هي بعد الإسكندرية عن القاهرة ، على الأقل في حسابات المسافات الزمنية للخمسينيات ، وبالنسبة لطلاب في أولى سنوات الدراسة الجامعية ، يعني جيداً محة أدباء الأقاليم ، وعزائمهم

الباردة عن التيارات الفكرية المحدثة ، في بلد ترکز فيه الانشطة الثقافية في العاصمة ، ولا يستطيع اخراقها الا من اقام فيها ، كانها — اعني القاهرة — الابرة في القصص الشعبية والاساطير القديمة ، التي يشتعل قلبها بالفورة القاتلة ان شاركها احد في حبها ، واقام في مكان آخر ، ولا تجد سبيلاً للانقسام منه غير ان تقدم له الرداء المسموم ، الذي يتحول به الجسد الى حفنة من رماد .

هذه هي المشكلة الاولى .

اما المشكلة الثانية التي تملكتني بنفس القوة ، فهي المرض ، وملازمتني لفراش اكثر من سنة ، تحت العلاج الطبي المتصل .

ولست اذكر هذه الاشياء المقاتلة الا لتعدد الاشارات اليها في هذه الخطابات .

وكما يحدث في الاسر المصرية المتماسكة ، حين يكون الاخ الاكبر بمنياه اب للاخوة والاخوات الاصغر سنا ، يهتم بشؤونهم الخاصة ، ويعرف تطلعاتهم ، ويرجحهم بقدر ما يتسع جهده ، كانت هذه الخطابات التي تشف بجلاء عن هذه المعانى الرقيقة .

على ان قيمة هذه الخطابات لا تبتلي بالطبع في هذا الجانب الشفهي ، الذي تشرق به النفس كلما استعادت ذكراء ، وما الى هذا قصدت من نشرها ، وإنما تتمثل هذه القيمة في عرضها لم عدد من المفاهيم الواهمة للمدرسة الواقعية ، التي استطاعت الاتجاهات التقليدية ، في الثقافة والسياسة ، ان تتصف بها ويتکتابها ، وهي في قمة نضوجها ، حتى تخلى المساحة لنفسها في الارض الجرداء ، على الشاكلة التي حدثت في ظل حكم المسادات ، من سنة ١٩٧٠ الى ١٩٨١ .

ولان هذه المفاهيم التي تتضمنها الخطابات تعدد ، على الاقل في تقديرى ، البناء الاول في التكوين ، الذي كانت تتطلع اليه المقاومة الوطنية من تغيير الادب والمجتمع ، لا اجد حرجاً اليوم من نشرها ، كما هي ، لكي تطلع الاجيال الجديدة من الكتاب والمقفين والمقراء على جزء من تاريخنا القاچي المهدى ، من خلال تجربة احد الكتاب الملزمين ، الذين اتبوا — مع الكوکبة المعاصرة لهم — بالوعي البسالع بطبيعة المقوى المتصارعة ، وكان لهم تأثيرهم المحتوظ في ارسياء بعض دعائم المسرح المصرى ، على نحو يتطابق فيه فكره النظري مع اعماله البداعية .

ونتفتني الامانة ان اذكر ، هنا ، انتى حفت من هذه الخطابات بضعة اسطر تتصل بتجربات الفريد الى الاسرة ، فرداً فرداً ، وغير ذلك من الشلوون الاسرية الخاصة ، لانى رأيت انها تخرج عن المهدف الاساسى المباشر من نشرها ، وهو — كما اشرت — عرض افسكاره الادبية والتقنية ، وایمانه العميق بالحياة والتجديد .

١٩٥٨ مارس ١١

عزيزى نبيل

لاشك انك حاولت كل الطرق لتجعلنى اكتب خطابا ، من اول الحث على الكتابة الى حد كتابة خطاب لى ، باسمى ، وطلب توقيعى عليه !

ولكن اى شيء ذلك الذى يستطيع ان ينثرع يدى من جيبي ، و يجعلها تقبض على القلم ، لتجريه على الورق . . . في الوقت الذى كرهت فيه الكتابة ، وأمنيت ان اكتب عن هذا الندبىج الطويل الممل للمقالات مصارها وطوالها ، ليتسنى لى من الوقت ما استطيع فيه ان انكر ساعة ان لحظة ، انكر . . . فان صناعتنا ينبغى ان تكون التفكير لا الكتابة ، الكتابة ليست صناعتنا . . . انها مجرد عملية تدين . . . وفي الدول المتحضرة لا يطلبون الى الاديب ان يكتب ، بل يطلبون منه ان ينكر فحسب ، ان ينكر اولا . . ولذا فهم يقدرون عليه المال سواء كتب او لم يكتب . . . اجرا عن نكره ، فانهم ليعلمون انه يفكر طيلة الوقت على اى حال ، سواء اكتب ام لم يكتب . .

لذلك اكره الكتابة انا . . . واتصور أنها تتجرد من خصال الهواية ، والنشاط الفعلى الطبيعي ، وتكتسى بقيود التكيف المستبد . . وهى بذلك تفقد عنصر الحيوية والنشاط والتجدد ، وتتقىد انا نفس العناصر ، ويتسلى الى صدرى من جراء ذلك ضيق بها ، وقرف ، ونفور . .

لذلك ايضا انفر من كتابة الخطابات . الا يكتينى كتابة ؟!

ومع ذلك ، فانها كالمسير المحتوم ، وكالوظيفة الفسيولوجية . ونحن نكتب كما نتنفس وننjoy وننبع ، لأن الرئتان وظيفتهما الفسيولوجية التنفس ، والمعدة وظيفتها الهضم فالجروح . . . الخ . . . وعندما اهرب من الكتابة في الجمهورية للجمهورية ، اعود الى البيت وكل شيء هناك يغرينى بالكتابة ، فاكتب من هوىتي عندئذ ، واكتب شيئا اكثر جدية وزانا . .

المهم . هل سمعت انتيجهون ؟ وكيف كان فهمك لها ، وكيف كان شعورك لها ؟

اما اخبارك .. اخبار اكتشافاتك الفكرية والثنية ، فارجو ان تتحفني بها دائما سواء استطعت ان اكتب لك او لم استطع .

والسلام ..

البريد

١٩٥٨ يوليه ١٥

عزيزي نبيل

وصل خطابك في موعده — طبعا — ومن يومها وأنا أرد عليه، بطريقة او باخري . في بعض الاحيان أرد عليه بالتفكير فيما ينبعى ان اكتب : وفي الموعد الذي ينبعى ان اكتب فيه ، ويسؤال ان كانت وصلت خطابات، وبانتظار القصة التي وعدت بارسالها وفتح الصندوق وأنا طالع وأنا نازل .. النغ . وها أنا أخيراً أغلب نوازع الكسل في نفسي لاجس اكتب لك الرد على خطابك ، او بالاحرى الخطاب الذي كنت نويت ان اكتب له قبل ان يصلني خطابك !

ومع ذلك فلا يمكن ان أغفل خطابك الذي وصلنى منذ أسبوع . وقد لاحظت فيه بلاهة بليفة . وقد طابت لي بلافتك ، ولكن حذار من الحذقة ، اكتب كجوركى « الجملة البسيطة القصيرة » التي نوهت عنها انت في خطابك ، ولا تفتقن عن نفسك فصاحة الرافعى الموجلة .. ادرسها فحسب . فائتنا لنشتهى ان نبلغ اسلوباً متحراً عن القوالب البلاغية السالفة .. والا يوقعنا ذلك في ابتداع قوالب لغوية جديدة . اتنا اذا فعلناا فكانتنا نعزل ملكاً عن عرشه لنضع محله ملكاً . في حين اتنا لم نعزل ملكاً عن عرشه الا لقلب نظام الحكم الملكي المتوارث .. فهمت ؟ ينبعى للاسلوب العصرى ان يكون حرراً حرية واسعة ، ومتنواعاً تنوعاً واسعاً . لذلك فأخطر ما يمكن ان تزخرف اليه : القوالب البلاغية ، والذلة . فحذار .

وها انت ذا ترى اتنا مكلفون بالمشى على صراط مستقيم ، على حبل مشدود .. عن يميننا تهلكة ، وعن يسارنا تهلكة .. عن يميننا القيود الاسلوبية السالفة ، وعن يسارنا السوقية والابتذال والسطحية وفساد الاسلوب . علينا ان ننقى هذا وذاك ، وأن نحرص على نصاعة اسلوبينا وبساطته وابجازه ومصداقه وجماله في نفس الوقت ..

مهمة شاقة !

ولكن خطابك وحده دليل على انك بسبيل انجاز هذه المهمة ، والنجاح فيها . ففي خطابك اسلوب جميل وبارع .. فما بالك بالقصة التي وعدت بارسالها ولم ترسلها ؟

ولقد علمت بنبا مرضك ، وكم أسفت له . مفضلاً عن انه آلمى كما آلم بالاشت من احبوك لهم ، فهو ينم ايضاً عن خطأ في تصورك وتصرفك . علمت انك اعتدت الاستهانة بالطعام والنوم والمنرح . وقد

لاحظت انا ايضا ذلك خلال زياراتي العزيزة القصيرة للاسكندرية .. وهذا هو خطأ التصور والتصرف . فناننا نحن الادباء ، اذا كنا نكتب في سبيل الحياة ، لا نصبح صادقين امام انفسنا وامام من نكتب لهم الا اذا كنا على ايمان حقيقي بالحياة .. نحبها ، ونقبل على مرحها وعلى الصحة فهي مركبا اليها .

لقد مضى عهد كان فيه الكتاب ينظرون في تعقيد الحياة ، والاحزان التي تفمرها فيصيّبهم الفزع ، وينزروون في وحدة قاسية يجترون آلامهم ويسبحون في تهاويهم ، ويعلنون الزهد فيها ، ويعتمدون بعزلتهم .. اولئك كانوا رومانسيين ، عاشوا منذ اكتر من قرن ! اما اليوم فالعصر غير العصر . واما كنت انت قد امسكت بالقلم في النصف الثاني من القرن العشرين لتكتب ، فلا مفر لك من ان تكون كاتبا واقعيا ، والواقع لا يعتض بعزلة ، وانه ليدافع عن الحياة من حبه لها واقباله عليها .. (لا من زهره طبعا !) وانه ليؤمن بالصحة والمرح ايضا ، ويؤمن بمخالطة الناس ومعاشرتهم ..

أرأيت ؟

ومع ذلك فالحمد لله ان حالي طيبة كما وصفها لي الدكتور . وانك تستطيع التغلب عليها في اقصر وقت . وقد اخبرني الدكتور انك انت طبيب نفسك وانك تستطيع التغلب عليها في اقصر وقت .. طبعا اذا واظبت على العلاج ، وابتلت على الراحة والطعام والابر .. الخ .

ولا يحسن ان تعتبر الطعام والراحة واجبا مفروضا ثقيلا ، جرب الاستمتعان بها ، فانها شهية ولذيذة معنا .. انها وظائف حيوية ، فهلا آمنت بالحياة ، واحببت وظائفها !؟

صاحب بتابع يوسف ادريس هذا لا ينط من ترمای الى اتوبيس قاصدا يوسف ادريس .. الارجح ان هو ايته النط ، وهو لا يريد يوسف ادريس الا منطا ، ينط اليه ، ثم منه الى الشهير ؟ ثم نادي القصة .. ثم دار المعرف (كما تهيء له احلامه) وقصده لا ان يلقى يوسف ، ولكن ان يلقى نفسه في النهاية عنيرا للمجد والشهرة والمال .. احلام مراهق صغير ، صغير السن والنفس . وهو لا يتصور طبعا ان كل من نظر فيه وهو ينط من هنا وهناك ان يعدم ان يلمع في ملامحه وفي حركاته سمات القردة . والقردة لا يصبحون ادباء ابدا ، والا لكانوا اليوم اعمدة الادب العالمي .. افليسوا هم ابرع كائنات الارض في النط ؟

ومع ذلك . وليس ادعى للتسلي من حديث القردة ، وقد ضمحت وطربت لقائك عن صاحبك هذا ، وتهللت الكثرين أمثاله الذين يصادفوننا هنا وهناك ... دائمًا بشوشين مهلاين مرجبين وكم هم تعساء من الداخل !

لا تؤخذاني لتأخرى في كتابة هذا الخطاب وارجو أن تصنفى القصة قريبا ، وإن تكتب لي على راحتك .

ربما قدمت للتصنيف أسبوعين في النصف الثاني من أغسطس ، وتكون أنت شديت حيلك شوية . هل ظهرت نتيجتك .

الغريب

عزيزي نبيل

اما وقد كتبت لك ، ولم يصلني ردك حتى الان ، فانني اكتب ثانية ، غير عابيء بذلك ، لاعطيك مثلاً وقدوة تقتدى بي فيها في صدد معاملتي .. فتكتب لي ثانية وثالثة حتى لو لم تتلق رداً مني . كويسه دي ؟

قال اخناتون : الصدق والكذب ، والسلام والجريمة ، والصحة والرخاء ، من القلب . وهو قول حكيم لو تأملت معناه . فالناس تكتسب من حيث قلوبها ، وامتلانها بالضفينة أو الخوف ، والناس تدعسو للسلام أو للجريمة أيضاً من قلوبها .. والناس تصبح جسداً وتنعم بالحياة الرخية لأنها تزيد ذلك بقلوبها .

هل تذكر معركة « سقوط فرعون » .. لا . بل الأدھى منها هي معركة عرض « سقوط فرعون » . فقد حاول بعض المسؤولين تقديم « دموع أبييس » عليها في تاريخ العرض نفاساً للوزير ، وتقريباً منه . وهدتهم حينذاك بتذبيح مقال كمقابل العام الأسبق « أسطورة توفيق الحكيم لم تكن بحاجة إلى ؟ دكتارة ! » نخافوا وتراجعوا ..

ولكى مع ذلك عشت في أزمة ضيق موري ، وقرف شامل من الناس وحالات البشرية المترقبة في مناصب رسمية ..

وعندئذ مرضت ..

والله كده على طول ، ارتفعت درجة حرارتي إلى ٣٨ ونصف ، وطلع لي - من تحت الأرض - خراج في ساقى وورم ملتهب ، وكان جسمى كله يعاني حالة أشبه بالانفلونزا .

وكان يوسف ادريس ساكنا في الشقة التي فوقى ، فكان يمر على كل يوم بالحقن والذى منه .

وأناح لى المرض فرصة الاختلاء بنفسي ، ومساعتها : لماذا اتضابق الى حد المرض ؟ هل كنت تتصور يا أخيها (أخيها يعني انا) ان الاوضاع العادبة في مصر تتبع لغير الحالات ان يتباوا مناصب فنية ؟ ما العجيب الذى يقصد في هذا ؟ انك حيال امر طبيعى جدا لا يغضب ولا يثير . فعلم اذن ارهاق نفسك وفكك لاستنباط انكار جديدة — في ذلك — لتحكم محل الانكار البالية ؟ اذا كان كفاحك موضوعيا حقا ، فانك لفترض بهذا الكناح افتراضيا أوليسا مؤداه ان حالة الفن زفت . اليس كذلك ؟ فعلم تغضب حين ترى أنها زفت ؟ الست تعرف ذلك سلنا ..

وعندئذ رأيت بوضوح أن أهم شيء في الحياة مواصلة هذا الكناح الفنى . وهو كناح لا يمكن مواصلته الا بجسم صحيح، ويقلب يريد الصحة والجلد والمقاومة والصراع ..

وبعد ساعات شفيت .. وبعد أيام خرجت من البيت .

رأيت كيف كان اخناتون مصينا ودقينا في التعبير .

وعلى ذلك فاني ارى أن قلبك يستطيع ان يعدل بشفائلك في اسابيع قليلة ، فتعود كالحسان او احسن ، وتسمى قليلا — لا حرج في ذلك ، فانتظر الى جوركى الرقيق الحس كيف هو كالحسان او اشد منه في حجمه وقوه ساعديه . هذا مع طول ما عانى من الجوع والتشرد !! اليس رجال حديدى القلب .

نهايته . انا اعرف انك تتماثل للشفاء وتدامون على الفداء والدواء من خطباتكم ، وأرجو ان تواصل ذلك دائما .

المهم ، لم تصلى قصتك لآن .. لعلك تكون قد نسختها . ومنظر منك خطابا ولو قصيرا ، وفيه نشرة طيبة ايضا .

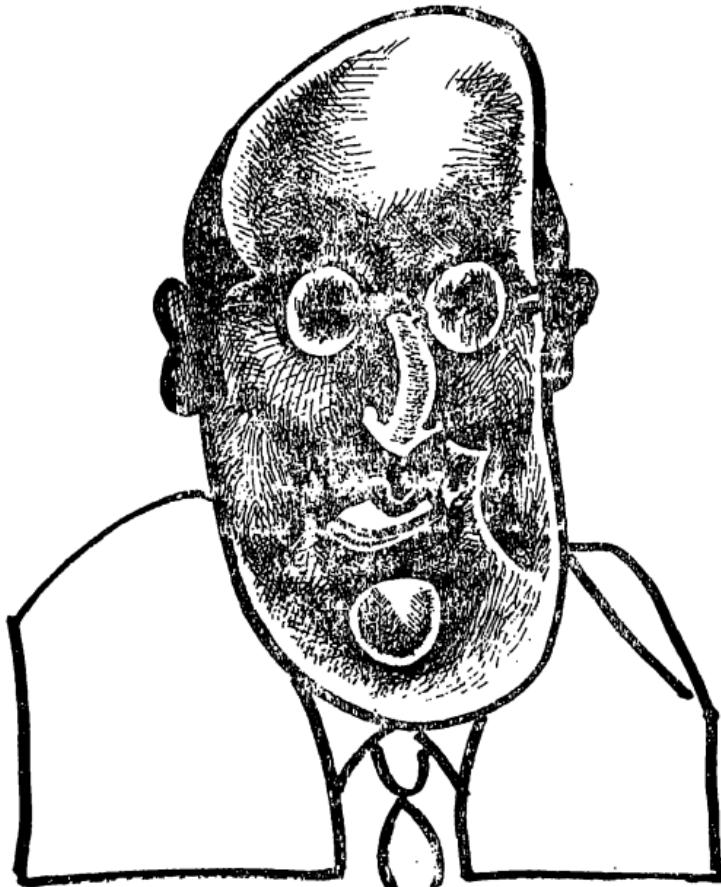
وسلامي واشواقى لك .

البريد

شعر

المسار

مهدى محمد مصطفى



كان المسار ،
يساومنى عن عرض ،
وقطعة ارض
عشرين جنيهًا قالت ،
وهى تهز بثدى غض
وانا واقف اثرث بالصمت

عرى الاشياء الموت
 قنينة خمر تبدو ، سوطا
 تجلد شعري ، حوانيت الليل المصلوب
 عشرين جنيها قلت ..
 وصوب الليل عيون
 ترصد خطوي
 كى تقاسمنى السفر اللبلى .
 قال من منا الان
 لا يملك دولار ..
 من منا الان
 لا يبدو كالسمسار ؟
 وبيبع فراغ الاشياء الثورية
 وحدود المدن الاولى المنية
 ودماء النيل
 تحرق الفرباء
 من منكم بلا شعر
 من منكم بلا ميزان
 فليريم النيل ببعض الماء
 ويقول لثوار الحطانات
 كونوا برباد وسلاما
 وقتل للأرض
 أعربي
 « النيل يخri .
 لا جوع يمر على وطني
 لا نسي »
 كان السمسار
 يساومنى عن أحدى عرض
 امراة في العشرين
 بجهاز الفديو ،
 والمذيع يقول
 بلادى ، بلادى
 عليك السلام
 بلادى ..
 فمن منا الان
 لا يملك دولار !!
 كان السمسار ..

الممارسة الابداعية في تجربتي الشعرية ..

عز الدين المناصرة

ما قبل النص : ان أهمية عملية الابداع تكمن في انهما تتعلق بالاستراتيجية النص ، وعملية الابداع – هنا – ليست مجموعة من القواعد او النصائح ، كذلك لا تعنى بالاستثناءات ، بل تعنى العملية النسبية ، اي ان نسبتها ترفض الانقطاع والتأسيس حتى لو أردنا ذلك ، فالت奠基is مصطلح لا يختلف كثيرا عن التكريس المسبق في نتيجته العملية

* تنشر « ادب ونقد » هذا المقال للشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة على جزئين وهو نص محاضرة القيت على طلبة وأساتذة (جامعة قسطنطينية – الجزائر) في قاعة المحاضرات الكبرى بدعوة من اللجنة الثقافية في السابع من ديسمبر ١٩٨٣ .

وعز الدين المناصرة – أحد شعراء المقاومة الفلسطينية ، من مواليد قرية « بني نعيم – الخليل » بفلسطين المحتلة عام ١٩٤٦ ، حصل على ليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية من كلية دار العلوم – جامعة القاهرة عام ١٩٦٨ ودبلوم الدراسات العليا في البلاغة والادب المقارن عام ١٩٧٩ ، واكمم دراسته العليا في بلغاريا . حيث حصل على درجة الدكتوراه في الادب البلغاري من اكاديمية المعلوم البلغارية ، ١٩٨١

* عمل نائبا لرئيس تحرير مجلة « فلسطين الثورة » في بيروت وسكرتير تحرير مجلة « شتون فلسطينية » ومسؤولا للنشر في الاعلام الفلسطيني وسكرتير تحرير جريدة « المركبة » التي صدرت في بيروت خلال حصارها عام ١٩٨٢ . وهو عضو (مرافق) في المجلس الوطني الفلسطيني .

* صدرت له ستمجموعات شعرية : « يا عنب الخليل – ١٩٦٨ » – الخروج من البحر الميت – ١٩٧٠ – قمر جرش كان حزينا – ١٩٧٤ – لن يفهمي احد في الزيتون – ١٩٧٦ – جبرا – ١٩٨١ – الكنعانيات – ١٩٨٢ . وصدرت له قصيدةتان طويلةان : باحس ابو عطوان – ١٩٧٤ – حصار قرطاج – ١٩٨٢ . وصدرت له كتب نثرية : المفن الشكلي الفلسطيني – ١٩٧٥ – السينما الصهيونية – ١٩٧٥ – عشاق الرمل والمأoris – ١٩٧٦ .

* يعمل حاليا ومنذ شهور استاذًا للادب المقارن في جامعة قسطنطينية بالجزائر ، اضافة لعمله كسكرتير تحرير « مجلة شتون فلسطينية » ، ويعيش متقللا بين تونس والجزائر .

عند التطبيق . رغم أن «ارهاب» «النموذج المسبق» يظل قائماً وارهاب «ادعاءات الحداثة» ايضاً . ونحوذية الابداع تتبع من نسبة التمرد على التكريس والتأسيس معاً . فنحن مهما حاولنا فلن نجد «نصا تأسيسيا واحداً» ، وحتى التأسيس النسبي الذي يرادف الابتكار هو رد فعل للنموذج المسبق حتى لو الغي «المسبق» نهائياً في النص «الجديد» ، لأن رد الفعل او خلق التقىض ، يعني الاعتراف بوجود مسبق للنموذج ، بمعنى ان الشاعر لا ينطلق من فراغ خالص . واذا رفض الشاعر النموذج المسبق الموجود في تراثه وقدم نموذجاً منقطعاً عنه . مستمدًا من تراث آخر ، فهذا لا يعني الانقطاع ، لأن الشاعر — هنا — يستبدل نموذجاً مسبقاً بنموذج مسبق آخر وتنطلق هذه المحاضرة من الاعتراف بالنص كعامل اساسي وحاسم ، ثم من الاعتراف بثانوية ما هو خارج النص . كما تنطلق من رد الفعل الى حد اعلان الثورة على الارهاب الخارجي وان كنت اعترف انه موجود في الواقع النقدي بل هو مؤثر وارهابي ومفید للنص أحياناً لانه يسانهم في اضاعة النص وايصاله . ومظاهر الارهاب تبدو في اشكال عديدة : ارهاب آلة الاعلام وارهاب تجزئية النقد المعاصر وارهاب امية القراء . فبعد انتهاء الشاعر من كتابة نصه وهو العملية الجوهرية ، تبدأ مرحلة الارهاب التي يكون او لا يكون للشاعر علاقة بها او هكذا يفترض . يبدأ ذلك الشيء الذي نسميه «النشر والطباعة» والذى يعرفه «روبير سكاربىت» بأنه «عنف بالتراثى وهرطقة شرعية» ، تهيئه عليها اعتبارات مادية : لأن عملية النشر التجارى لا تم سلوك من عمق الذات ، هي عملية فيها الكثير من التعمير او بيع الجسد ، كما يسميهما بلوت . وتبدأ «آلية الايديولوجيا» تأخذ دورها في الاختيار والرفض سلباً او ايجاباً ولكن ربما يكون ذلك خارج الشعر . وتأخذ آلة النظام القائم نصيبها في الحكم على النص انطلاقاً من ايديولوجيتها ومن خلال آلة اعلامها . ويقع القاريء او الجمهور في عملية غسل الدماغ ، ويصبح النص هو آخر من يعلم . وهو آخر من يحق له الاحتجاج او الاختيار . وبما أن «الحداثة» مرحلة ترتبط بزمن محدد وتتلون بتلون التطورات ، فإنها هي الأخرى تدخل في تجزئية النقد . والحداثة — عملياً وكما هو سائد — أصبحت تعنى «التكنولوجيا» او تقنيات الاشكال الجديدة القادمة من خارج النص .

من هنا يصبح تفسير عملية الابداع في النص ومن خلال الشاعر نفسه اقرب الى قبول الحقيقة الفنية النسبية ، ولهذا كان قراءة النص منذ هواجسه الاولى مروراً بولادته يعتبر امراً ضرورياً . ونضيف مرحلة

يتناها النقاد أو يقللون من أهميتها أو يدمجونها في مراحل أخرى وهي المرحلة التي نسميها مرحلة «الرعاية السرية للنص» . وهي المرحلة التي تلو الانتهاء من كتابة النص قبل دخوله في مرحلة الفصح والنشر .

وتعامل الشاعر في هذه المرحلة مع النص يدخل في صلب عملية الإبداع وان كان الشاعر في هذه المرحلة يقوم مقام الناقد فهو في نفس الوقت يكون مازال واقعا تحت تأثير طقس الخلق الفني ، ونسميهما «سرية» أى ندخلهما في العملية الأساسية ، لأن الشاعر يكون في مرحلة الخلق السري . ولأن عملية الفصح لم تكن قد بدات ولهذا فهي آخر مرحلة يظل فيها النص قابلا للتعديل بل ربما للموت بل ربما ولادة جديدة .

١ - الشجار بين الذات والخارج :

يبدأ «الحافظ» من منطلقات متنوعة البنابيع ومن غاية انسانية ويصبح التلقى شيئاً مصاحباً وداعماً ، فالقلق «حالة» وهو «اسم» لهذا الحافظ ومنبعه جدل الذات مع الخارج . وتنتمي عمليات جانبية في داخل الذات نفسها ذات استقلال نسبي في حين يبقى الخارج هو الخارج . وما زال يدور خلاف حول تصور مركبات الذات وتفاعلاتها وخصائصها الداخلية سواء ما كان منها مكتسباً بالخبرة أو ما هو متعلق بالماهية . فالخارج حالة موضوعية . في حين تختلف الذات من إنسان إلى آخر وفق عالمي : الخبرة التي تولد معرفة أفضل بالشيء أو الفسيولوجية والروحية التي تفرق هذه الذات عن ذات الآخر . وهناك «حافظ دائم» . لأن الشاعر إنسان . وهناك «حافظ مرحلي» ، لأن الشاعر الإنسان يتحاور مع الآخرين في زمن محدد حول حدث وطقس محدد قابل للتطور بمعنى التسلبية . وعندها نتحدث عن الحافظ فنحن غالباً ما نعني «الحافظ المرحلي» باعتباره يتعلق بعملية الإبداع التي هي أحدي ممارسات الإنسان في حالة كونه شاعراً ، أى في جزء منه وفي حالة كون العملية الإبداعية نفسها جزء من عمليات متعددة يقوم بها الإنسان - الشاعر . في حين يكون الحافظ الدائم لدى الشاعر لأنّه إنسان وكل البشر لديهم حواجز دائمة . وكلما امتلاك الوعي بالمعرفة الجديدة . كلما ازداد الوعي بالخارج ، لكن هذا ليس شرطاً لولادة «القلق الفني» ، فقد تكون الذات واعية وعازفة وتمارس نقيس معرفتها ولا تتشاجر مع الخارج من أجل الفانية ، تحت ضغط عوامل أخرى في الحياة .

ان هناك مرحلة تسبق مرحلة التلقى ، هذه المرحلة تتعلق بتشكيل الوعي السابق ، أى النموذج النابع من موقف قد تشكل بالفعل وتعنى به

النموذج والتصور الذى خلقته الذات المعنية ، ذات هذا الشاعر التى تختلف عن ذات الشاعر الآخر . اعتقاد أنها المرحلة التى تشمل الطفولة الخاصة والتكون الخاص وتمتد فتشمل كل الخبرات التى حصل عليها الشاعر قبل مرحلة القلق ويدخل فى هذه الخبرات وجود نصوص سابقة كتبها الشاعر أو كتبها غيره ، ولهذا يصبح الانفلات من النموذج مستحيلا ، كذلك يصبح الاعتراف بكماله مستحيلا أيضا . و « عدم الاعتراف بالكمال » هو بداية مرحلة القلق . والكمال أو عدمه هو سبب في خلق الفسادة التى ترتبط بمصير الإنسان والحرمن عليه . ومرحلة القلق هي نفسها مرحلة الشجار بين الذات والخارج ، ويكون الشجار في العملية الابداعية – حول نقطة محددة غير معترف بها وغير واضحة . والشجار لا يحدث في مرحلة واحدة بل في مراحل متعددة ، ولهذا فهو ليس « شجارا واحدا » ، بل « مجموعة شجرات » .

٢ - الانهام هو صفاء بشرى :

قلق الشاعر هو قلق بشري ، لكن هذا القلق يشعل الروح والوعي . ولكن « روح الإنسان ووعي الإنسان الخاص » يعني إنسانا محددا . والقلق يظل قلقا فانيا بالكلمات لدى الشاعر فهل هو خلل فسيولوجي ؟ أم خلل تربوى ؟ أم اضطراب الروح ؟ أم وعي باللغة فقط ؟ أم هو تعبير عن اضطراب العالم ولماذا يعبر عنه بالكلام ؟ . وهل هو خلل أو اضطراباً أصلا ؟ هل هو امتياز وراثى ؟ هل هو نقاط الروح ؟ وما الروح ؟ هل يمكن أن نرى من نص « أوديب » هو عقدة أوديب فقط أم ان هذا تجزء للنص ؟ . وإذا كان الأطباء لم يحددوا مساحة الذاكرة أو مكانها المحدد ، فكيف يكتشفون الروح . ساجازف وأقول : إن الروح هي خلاصة الجسد وعلاقاته الداخلية وضراعاته مع الخارج . وما هي النفس ؟ هل هي الروح ؟ وما هي اللغة ؟ هل هي القاموس ؟ بل هل هي اشارات الحياة اليومية ؟ . هل كنت في طفولتى ، أمتلك أدوات الحكم على هذه الطفولة وتناسيلها ؟ . هل كنت أعمى لماذا اتوجه للشعر ولماذا الشعر بالذات !!

عندما كتبت أول قصيدة في طفولتى المبكرة كنت في الثانية عشرة من عمرى وكان ذلك في عام ١٩٥٨ ، كانت القصيدة قصيدة مدح لفريسترة الكرة القدم في مدرستنا الذى فاز في مباراة . وتلوتها بقصيدة في هجاء أستاذ الرياضيات . عندما أتذكر هاتين القصيدتين أتذكر أنى أعجبت بالبنى وكانت حفظ مئات الأبيات بسهولة وحين أطلعت أستاذ اللغة العربية على القصيدتين ، أعجبت بهما وسألنى – مازحنا بخيث – اذا ما كان شقيقى الأكبر هو الذى كتبها لي وحلفت بالله العظيم أنى مبدعها . وبقدر ما أزعجنى هذا التشكيك بقدر ما منحنى الثقة بالنفس . ثم ان

الاستاذ بعد ان شذب الكسور العروضية الواضحة والاخطاء اللغوية، اختار منها ابياتا ونشرها لى في بريد القراء في جريدة « المساء » التي كانت تصدر في القدس . . وحين جاء لى بالجريدة رأيت اسمى مطبوعا لاول مرة وبقيت طيلة الليل أتمتع برؤيته مطبوعا في الجريدة . . كنت اكره مادتين في دراستي : الرياضيات والرياضيات ولم اكن قد سمعت بكلمتى الوزن او العروض ، وأصبحت قصتي مع استاذ الرياضيات الذي هجوطه حديث الطلبة الصغار . أما الاستاذة فقد كانوا ينادونني لقراءة القصيدة لاغاظة زميلهم استاذ الرياضيات . وخفت فعلا من عواقب الأمر وعواقبه معروفة وهي أن يقوم استاذ الرياضيات بترسيبي وأصبح الطلبة الصغار ينادونني بلقب « شاعر ». ثم نصحت الكبار بقراءة وحفظ الشعر العربي القديم وفعلا فعلت ، لكنني كنت اشعر ان أدواتي الفنية تخويني لأنها ضعيفة ، أما التجارب فهي موجودة وكثيرة ولهذا كنت اشعر ان اللغة تخويني في التعبير بما اريد او انا أخونها .

وسائل نفسي بعد مرور خمسة وعشرين عاما ، هل حقا كان الشعر هو المجال الوحيد والمناسب لمولى وطاقتى ؟ ولماذا وانا في ذلك السن بالذات توجهت للشعر وحده ولماذا كان الشعر ولم يكن الرسم او القصة او الرواية . ولماذا كنت قوية في اللغة العربية وشاعرها في حين كنت ضعيفا في مجال العلوم . انتى لم اكن قد بدات حتى يقال ان هذا نابع من المحيط . لقد ولدت في اسرة فلاحية متوسطة الحالة رغم امتلاكها للأراضي الشاسعة . والدى امى ووالدى كذلك . خالى كان مثقلا وشقيقى الاصغر كذلك . جدى كان شاعرا شعبيا معروفا (انظر : نمر سرحان : موسوعة الفلكلور الفلسطيني) .

ولكني اعتقاد ان الفلكلور الذى اعرفه هو مصدر توجهي نحو الشعر . اتذكر قصص جدى الخرافية والاغانى الشعبية التى كانت تغنىها امى وكانت اسمعها في اعراس القرية ، فقد كنت طفلا خجولا ومع هذا كنت اندس بين حلقة النساء ، استمع لاغانيهن . ولكن يطردتنى فاعود ، كنت مشدوها بتلك الاغالى ومازال ايقاعها الموسيقى يرن في سمعى . كان الكبار يتحدثون في السياسة وتذكر أسماء : عبد الناصر - بيتو - نهرو - خروتشوف - ثورة الجزائر - تأمين القتال - انقلابات - تظاهرات ... الخ . وكانت أشاهد جيش الملك حسين وهو يقتتحم قرى ومنن الضفة الغربية بحثا عن المعارضين وسمعت بسجن « الجفر » في الأردن . وخرجت عام ١٩٥٦ في تظاهرة من قررتى الى مدينة الخليل وكانت التظاهرة تهتف « سيف الدين .. الحاج أمين » . احرقنا محلات تجارية وقلينا عربات للبيع .

وتناظرت — فيما بعد — في المدرسة الثانوية واعتقلت ل أيام . بذات
أشعر يومها أن ثمة شيئاً خاطئاً في العالم وأن العالم ليس بريئاً وأدركت
أن الشعر هو خلامي الفردى من هذه الآثام . المهم هو أنتى . كنت أشعر
بالراحة بعد الانتهاء من كتابة القصيدة ، أعني الراحة الروحية
بل والفيسيولوجية . لقد اكتشفت أنتى يمكن أن أواجه العالم بهذا
الدواء السحرى . فكنت أفرغ غضبى على الورق ، كان وظيفة التطهير
صحيحة .

نسبيت أن أقول : أنتى كنت أكره السياسة ومتابعة أخبارها وكنت
أحب الوحدة والتأمل وصعود جبال قريتنا المطلة على البحر الميت .
بحثاً عن أعشاش العصافير وانصب الفخاخ للارانب البرية وأخاف الانعامى
وابحث عن الآثار الكنعانية والرومانية في البرية الممتدة من مدينة الخليل
حتى البحر الميت وكانت أشاهد ضوء المستعمرات الاسرائيلية ليلاً واستمع
لوالدى الذى يحكى لي عن المدن الفلسطينية المحتلة وجمالها : يافا —
حيفا — عكا .. الخ . واقرأ شعر : « البراهيم طوقان » و « أبو سليم »
و « عبد الرحيم محمود » عن فلسطين كنت أشعر أنتى أكتب عن هذه
المدن التي لا أعرفها وكأننى أتفقد شعر طوقان وأبى سليم . فشعرت
بنقص التجربة وتبدا الأسئلة حول الشعر وعلاقته بالواقع وحول
ماهية الشعر . والتفاصيل كثيرة . لكن هذا المعلم المتشابك كان
هو منبع شعري . كنت أقرأ الشعر الانجليزى الرومانى بكلغته
الأصلية : شيلى — كيتس — وردزورث — كولودج .. وكانت أحب شعر
المهر اللبناني وشعر جماعة ابollo وشوتى وحافظ ومطران و المتبنى
وامرئ القيس وأبى غراس الحمدانى . وفي عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٠ تعرفت
على الشعر العربى الحديث وكانت أحب بدر شاكر السباب فقط . ربما
لنفسجه الموسيقى ، بل وقرأت بت.س. البوت .منذ مطلع السبعينيات ، فقد
قيل لي : من لم يعرف البوت ، لا يعرف الشعر . واذكر أنتى حفظت
قصيدة « الأرض الخراب » بلغتها الأصلية بمساعدة الترجمات العربية
لها . وكان نموذجى المسبق هو المتبنى . اذن فاي شعر يكتب لأبد أن
يكون مثل شعر المتبنى . وفي هذه المرحلة من مطلع السبعينيات شكلتلى
الشعر الحديث صدمة ايجابية وازمة تعبيرية فكيف أوفق بين المتبنى
وبدر شاكر لسباب ؟ .. وفي المدرسة الاعدادية كنت أنشر شعري في صحف
القدس وفي المرحلة الثانوية وصل شعري إلى مجلات وصحف معروفة
في بيروت ولم اكن قد تجلاوّزت الثامنة عشرة . ولكنني اكتشف سراً وهو
أنتى كنت أراسلهم بـ البريد « حتى لا يكتشفوا أنتى ما زلت صغير السن
فيمدونون عن نشر شعري » أو هكذا كنت أتوهم . الا يكتشف هذا السر
الصغير مسألة علاقة النص بالسيرة الذاتية ؟ . لقد كانت أسئلة الشعر

تولد — عندي — قبل الشعر . كنت أسمع في طفولتي عن مسألة «الوحي والالهام» . وبقيت أؤمن بها حتى نهاية السنتين لكنني لم أحاول فهم المسألة . لقد كنت أخذ أقوال أفلاطون على محمل الجد وكأنه أمر مبتدئ فيه . فهل الشعر هو ما يقوله أفلاطون . وهل الشاعر هو ما يعرفه أفلاطون : « هو كائن لطيف مجع — يقول أفلاطون — وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحى إليه ويغيب عن وعيه ولا يبقى فيه رشد ، فإذا لم يبلغ هذه الحالة فهو بغير حول وهو عاجز عن التقوه بنبواته . وإن شعراء الملحم والشعراء الفنانيين لا يؤلفون قصائدتهم الجميلة بالفن ولكن يؤلفونها لأنهم ملهمون مجدوبون وكما أن راقصات كوريباتنت حين يرقصن ، يرقصن وهن في غير وعيهن وأن الشاعر لا يفني بقوه الفن ولكنه يفني بالقوه الالهيه وهكذا يستولي الله على عقول الشعراء ويستخدمها رسلا له ، حتى إنهم لا يتكلمون بهذه الالفاظ النفسية في حالة غيبوبة وإنما الله نفسه هو المتكلم وهو يحادث الجمهور من خالهم » . وهكذا يربط أفلاطون الشعر بقوه الالهيه ولكن مادام الشاعر يوحى إليه أين هي اختياراته حين يكتب شعرا لا يتفق مع هذه القوة الخفية !! وإذا كان الشاعر مجرد وسيط ناقل ملائين دور خصوصية الإنسان في كونه شاعرا . ومع ذلك يتحدث أفلاطون عن إنسان خاص يذهب في الغيبوبة والانجذاب الروحي . أين ما هو دور الشاعر هذا خلال عملية الغيبوبة . صحيح ان الإنسان — الشاعر مخلوق ولكنه أيضا خالق لفعل بشيرى فلماذا يحرمه أفلاطون من قدرة التجلی البشري ، اى خالق القصيدة ولماذا تكون الغيبوبة حالة للشاعر وهو فاعلها ولا يكون فعل الغيبوبة — الشعر من نتاج فعله . ومع هذا سنأخذ من كلام أفلاطون هذا الانجذاب وهذه الغيبوبة وهذا الالهام لنتقول : إن هذه الأفعال هي من صنع المخلوق الخالق = الإنسان — الشاعر دون ان نناقض الدلالة النظرية ، ولماذا لا يكون الضمير هو مصدر الوحي ، بهذا يصبح الوحي إنسانيا ، نابعا من قدرة مخلوق خالق خاص ، لأن الشعر نتاج إنساني وهو يمتلك النقص والمثال البشري ولو كان غير ذلك لحسابناه وفق مقياس غير إنسانية والشعر هو تعبير عن « وجهة نظر إنسانية تجاه العالم عن طريق البصر والاحساس بعالم الكائنات والأشياء الملموس » كما يقول لوسيان غولدمان . وأفلاطون يرى أن العالم المحسوس شبيع أو ظل لأنكار مبنية ، والشاعر يصور المثل ، اى الصورة الحسية الناقصة للأشياء ، اى ان الشاعر يقلد التقليد او يعكس ما هو معكوس عن أصل . هنا يرفض أفلاطون موضوعية وجود الأشياء خارج الذات ، رغم أنها موضوعية ومكتملة الوجود . ثم طور أرسطو بقوله ان الفن محاكاة للطبيعة ، ولكن كلمة « محاكاة »

بدلالتها اللغوية قالت من دور المبدع . وقد أطلق العرب على الحافز الموحى مصطلح « شيطان الشعر » وهو منهوم قريب من الالهام الأفلاطونى ، قال الشاعر القديم :

أنى وكل شاعر من البشر شيطانه انى وشيطانى ذكر

ان مصدر الشعر هنا هو الخرافية والاسطورة واعتقد ان « شيطان الشعر » لا يأتى من تلقاء نفسه بل لابد ان يقوم الشاعر بفرك اذنه حتى يأتي وهذا ما نسميه بالحافز النابع من غاية انسانية . لكنى اعتقد ان حالة الكتابة هي التي افرزت مقولات « الالهام » والفيبيو وشيطان الشعر ، وكلها نابعة من حالة اسطورية داخلية وما يؤكّد اسطورية التقسيم الغربي للحافز هو الشطر الثاني « شيطانه انى وشيطانى ذكر » . ويقول القرآن : « .. والشعراء يتبعهم الفاوون ، الم تر انهم في كل واد يهيمون ... ». لو دققنا في هذه الآية لوجدنا ان كلمة « الفاوون » . وكلمة « يهيمون » ، لها ارتباط بالفعل الشعري ، انها تتعادلان مع فعل « الانجداب والفيبيو » لدى افلاطون . وهذه الحالات كانت مرتبطة — في الذهن الشعبي — بالسحر الم Krooh في الاسلام وقد استنتج المفسرون ان فعل الشعر يعادل فعل السحر . ولكن القرآن لم يقل هذا ، اى لم يقل ان الشعر يساوى السحر فاستخدم كلتي : « الغواية » و « الهيام » . وهما فعلان انسانيان . فالغواية لا ترتبط بالشيطان فقط ، بل ترتبط بفعل الانجداب « اغوى » المرتبط بالفعل غير الارادى عند الغاوي والغاؤى هو الذى يسىء وراء عاطفته ، ولكن ليست كل العواطف شريرة . اما فعل « الهيام » فهو مرتبط بالشرود والدهشة والركض وراء العاطفة والبحث عن العزلة والصفاء » . في كل واد » . وحتى قول القرآن « يقولون ما لا يفعلون » ، يندرج تحت معنى ان الشاعر يعبر عن عواطفه من خلال « القول » وبالتالي نادى ما كان هذا القول « شريرا » فلا يترتب على ذلك فعل شرير ، اى حضر ميدان فعل الشاعر في اللغة . اذن فالقرآن يصف حالة الشاعر اللاهث وراء عاطفته دون ان يتخذ موقفا سلبيا من الشعر والشاعر . لكن فعل الغواية باعتباره مرتبطا بالفعل الشرير — ظاهريا — هو الذى اوحى بالوقف ، السلبي ، مع ان فعل الغواية يتشابه مع فعل « الفتنة » . والفتنة لها معنى سلبي ولكن لها معنى آخر ايجابى « الجمال » . وما يؤكّد أن المعنى السلبي في الآية لفعل الغواية ليس هو المقصود ، ان الاسلام لم يحرم كتابة الشعر ، بل هو قرب الالهام عددا من الشعراء مثل : حسان بن ثابت . وربما يعني الجانب السلبي في معنى الغواية ، شعراء الجاهلية الذين رأوا ظهور الاسلام لكنهم رفضوه . او ربما يعني رفض الحمية العشائرية

في الشعر الجاهلي . ولو افترضنا قول أفالاطون من أن الشاعر وسيط ناقل للغة الالهية ، لو افترضنا هذا القول صحياً عندها نطبقه على حسان بن ثابت . ولكن كيف نطبقه على شاعر مثل عبد الله بن الزبيري . أذن ما هو الالهام ؟ . أعتقد أن الالهام نوع من « الصفاء البشري » ، تخلقه حالة من التأمل يسبقها قلق فعال وابجبي . فالسلام مثلاً – عندي – لا يخلق فتنا ، لأن السلام حالة قلق سلبية . وهذا الصفاء البشري الداخلي هو نوع من التوازن الداخلي أثناء الكتابة وفيه شيء من الاطمئنان .

ويظل الحافظ هو المرحلة التي تلى المعرفة وأسئلته المعرفة ، ويبدو أن الاحتياج هو الحافظ للحافظ ، فالطفل يبدأ بالأسئلة عن الآشنياء التي حوله لأنها يحتاج لفهمها ولأنه يحتاجها . لكن ما قبل الحافظ ، يتعلق بكل البشر وليس بالشاعر وحده ، لكن الحافظ لا ينمو دون معرفة ووعي والحافظ مرتبط بالقلق والقلق سمة الباحث عن الاكتمال ، فالقلقون هم مثلاً: الثوار (إعادة ترتيب العالم) – الأطفال (أسئلة المعرفة الأولى) – الآباء (كشف النقاب) – المصلحون (العودة إلى الأصل) – والشعراء (نزوة النزوع نحو المثال الكامل) . والقلق نتاج الرغبة ، لكن الشاعر ينتهي « القلق الشاعري » تجاه الأفكار ويختار لها طبيعتها الخاصة . ويرى بيلينسكي أن الرغبة « تشعلها الفكرة في نفس الإنسان ». فهو يرى مثلاً أن روح مسرحية شيكسبير « روميو وجولييت » يتثل في مكراة الحب . أى أن بيلينسكي تنبه للحافظ والفنانة معاً . وهو يرى أن الشاعر يرفض اختيار الأفكار الفلسفية المجردة أو الأفكار المنطقية لكن الشاعر « يختار الأفكار الشاعرية » ، على اعتبار أنها ليست محاكمة منطقية . إنها « عاطفة حية وروح ». لكن بيلينسكي لم يحدد مفهوم « الشعرية – العاطفة – الروح ». أتف أجد أن تعبر « الفتنة » هو الوصف الأكثر دقة بمرحلة ما قبل القلق والفتنة تتولد من الغاية . وكلمة « إبداع » ، تقع ضمن دائرة الفتنة والانتداب والغيوبية والغواية ، فهي جبينا تدل على فعل يتعلق بولادة الشيء ، أو هي الفعل الذي يؤدي إلى الولادة ، أو هي خلق شيء من صنع الإنسان – الشاعر . لكن كلمة « مناعة » ليست دقيقة ، لأن الإبداع هو إعادة انتساج في هيئة جديدة لا تتشبه بالأصل . وإن تغدت منه . والقلق وحده لا يمكن لكتي بهيء للإبداع ، فالقلق قد يكون سلبياً فيقتل الفكرة ، لكن الامتناد بالقلق الابجبي ، هو ذروة شعور المبدع بالضرورة ، لكنه قد لا يدفعه للكتابة . ويكون الشاعر في هذه المرحلة لم يخطر بباله الشعرية ، بل قد لا يخطر على باله أن مجموع الأفكار وما يصاحبها من قلق يمكن أن تنتج نصاً شعرياً أو غيره . إنها مرحلة الاضطراب والقلق تجناه مسائل عامة يختار في تفسيرها أو اتخاذها

موقف منها أو اختيار احدهما . لكن الحائز يظل يلاحق الشاعر الذي يبحث عن فهم وتحقيق الفایة

٣ - الانقطاع والنسيان :

ان النسيان يحدث بزوال الحافز اليومي الملح ، لأسباب كثيرة : السالم من مثاقشة الانكار مع الذات او اليأس من القدرة على اختيار المكرة الشاعرية تلقائياً ، او هبوط التعب الفسيولوجي وفتور الحماسة ومظاهرها هبوط الفشاد على قشرة المشاعر . وقد يحدث الانقطاع وقد تموت الانكار مؤقتاً ويموت الحماس لل فكرة او الانكار المحددة ، وقد تولد انكار شعرية جديدة من الانكار التي ماتت . صحيح أنها تتفاعل في الداخل ببطء ، لكنها قد توجل الى أبعد جداً وقد لا تتحقق في عمل فني أبداً وقد تتحقق فيما بعد ، لكنها تمر بمرحلة رقاد شتوى ، وقد لا يعود الشاعر الى مثاقشتها مع نفسه . وقد تولد انكار ويصاحبها تلق جديد محل محل الأولى وقد تتطور الى شكل آخر . وقد تتحقق فجأة ، وقد تنضج الفكرة ومع هذا يكون الانقطاع بسبب عوائق خارجية . وما يسميه النقاد «السيكولوجيون» بالاختمار ليس صحيحاً دائماً ، لأنه ... كما قلنا قد تموت الفكرة المهيأة للاختمار ويولد منها فكرة جديدة لها صفة اقرب الى الانقطاع . بل قد لا يحدث «الاختمار» أبداً عندما يكون الحافز أقوى . وقد يشعر الشاعر بأنه لم يعد قادراً على كتابة القلق الذي كان يساوره ، بل قد يصاب برعبة الانقطاع عن كتابة الشعر ويصاب بالدهشة واليأس والاضطراب والتلق على مصراعين الشعير الجاف عنده . بل يتمتصور انه لم يعد قادراً على الكتابة الى الأبد . فيصاب بالقطوط ويصاحب هذا القفost اضطرابات نفسية وفسيولوجية . ان هذه المرحلة هي من أصعب المراحل لدى الشاعر . لكن الشاعر في نهاية هذه المرحلة وبعد التقاطه لحالة الصفاء يختار الفكرة الشعرية او الموضوع الشعري ب بحيث يكون واضحاً في ذهنه ، لكن الاختيار هنا ليس هو ما يسميه النقاد بالاشراق الشعيري ... ومع هذا فقد يحدث نوع من التداخل بين الفكرة الشعرية وبين غيرها حتى يستقر الشاعر على فكرته الشعرية .. ويصبح الفرق واضحًا بين الفكرة الشعرية وبين غيرها .. وأعتقد أيضًا ان الاشراق ليس اثراً اقاً واحداً ، بل عدة اشارات : حدث سعي ويحدث دائمًا ان «عنوان القصيدة» يولد قبل كتابة القصيدة ، بل تحدث مثاقشة مع الذات ويحدث اضطراب آخر قبل الاستقرار على عنوان «القصيدة» . وكان اختيار عنوان القصيدة شيء آخر يختلف من اختيار الفكرة الشعرية . ويحدث ان لا ينعد مشروعه الشعري :

٤ - البرق المفاجيء :

ان اشراق الشمس بطيء وتدريجي وهو أمر يرتبط بشيء مسبق يحدث كل يوم ومتعارف عليه ، لهذا لا أرى ان مصطلح « الاشراق » مصطلح دقيق لوصف المرحلة التالية ، فالحقيقة الداكنة توحى - ونق الشعور المسبق - بالبرق والطار ولكن ليست كل قيمة داكنة يمكن ان تند المطر . أما « البرق المفاجيء » فهو اشارة ودليل أكثر تاكيدا . ان صوت الرعد هو الحالة التمهيدية لدى الشاعر او حالة **التهيؤ** السريع المفاجيء نسبيا . وقد يهبط البرق المفاجيء على الشاعر لأسباب كثيرة ، يشعر فيها الشاعر انه يعيش « **حالة شعرية مفعمة بالحماس** » للكتابة . وتكون الفكرة الشعرية واضحة تمام الوضوح في اطارها العام . ومن خلال تجربتي الشعرية قد يولد البيت الاول من القصيدة او الدفتة الشعرية الاولى وقد يتقرر عنوان القصيدة نهايتها . لكن القصيدة قد تموت رغم توفر كل الشروط بسبب العوائق الخارجية ، لكن الشاعر يكون في حالة وثوق شبه كاملة مع بعض الفلق على كيفية تنفيذ العمل واختيار المكان والزمان بسرعة تتعلق بساعات محدودة .

والحالة الشعرية تولد في زمن المفاصل التاريخية سواء الأحداث الشخصية او العامة : مثلا : الموت حيث تجتمع كل الاحاسيس تجاه اسئلة العالم الكبيرة ولابد ان يكون الشاعر طرفا مشاركا في هذه الحالة .

او **حالة الفراق والغرابة** ، مثلا حين ابعدتني احدى سلطات البلدان العربية بسبب انتهائي للثورة الفلسطينية ، كنت مقيدا بالسلسل ك مجرم مع زوجتي وطفلي وهو في الرابعة من عمره ، وكانوا قد نقلوا بسيارة عسكرية مكشوفة مرت في شوارع العاصمة وفي مطار العاصمة التي ابعدت منها مكثنا خمسة عشرة ساعة قبل مغادرتها الى عاصمة أخرى . في ترازيت ذلك المطار كان الطفل يلهو غير عارف بما يجري وكان مركز تفكيره يتمركز في أنه سيركب طائرة وهذا عمل مفرح بالنسبة له . شعرت بفورة قوية وحادة ولكنها غربة ايجابية تصلح لكتابه الشعر وشعرت بنوع من التحدى والصلابة وتجمعت في بؤرة الشعور اسئلة شتى حول مصر الشعب الفلسطيني ولم اشعر بمشكلتي الخاصة . اتنى عندما ارافق موقف الطفل اجد ان نقص المعرفة جعله بلا اسئلة وبالتالي بلا فلق ، وكان المعرفة ضرورية وأساسية للشعر . وبعد مرور سنة كاملة على هذا الحادث رأيت الطفل في الساحة يرتب العابه على هيئة ترازيت وقال لي : اتنى اصنع ترازيت في المطار للفلسطينيين ، وبidea يشرح التفاصيل : شرطى ، حاجز ، جوازات سفر ، فدائيون ، طائرات .

لقد خلقت هذه اللعبة حالة شعرية ثانية عندي ورأيت أنها فكرة شعرية جاهزة . كذلك يعتبر الحب ، المرتبط بالمرأة كحافظ ، حالة تساهم في ولادة الشعر، مثل الحب المفاجئ أو تذكر حب قديم أو ولادة حب جديد. أى أن الحب حالة وحافظ معا . فالحب المفاجئ يشبه حالة البرق المفاجئ في سماء رتبته وقد يكون له خصائص المدفة . أما تذكر الحب القديم فيخلق دفنا سلبيا ، يصحو منه الشاعر ، فيكتشف اللاجدوى ، كلن تذكر الحب القديم يقع بين الحب المفاجئ الذي هو أكثر حيوية وبين أحلام البقعة السلبية الطابع . وتبقى المفاصل التاريجية قلادة دائمة على خلق حالة شعرية . فمثلا في « حصار بيروت » ولدت حالة شعرية كاملة طيلة الحصار لكن العواصف هي السبب في قلة الانتاج . فالحالة ولدت بسبب أسلحة الحياة والموت والتحدي . حيث ماتت الأسئلة الصغيرة مثل : كيف أحصل على الخبز والماء ؟ . كيف انتقد عائلتي ؟ . كيف أمنع احتراق أثاث بيتي ؟ !! .

وتشابه هذه الحالة . الحالـة التي عشتـها في القاهرة بعد كارثة ١٩٦٧ . ولعلـها الصدمة الواقعـية الأولى في حيـاتـي . لقد كـنت مـتعلـقا بالقـاهرة كـمدينة على أساسـ أن عـودـتـي إـلـى فـلـسـطـين أمرـ مـفـروـغـ منـهـ فيـ النـهاـيةـ بـعـدـ انـ اـقـرـيـتـ منـ اـسـتكـمالـ درـاسـتـيـ الجـالـمعـيـةـ ،ـ وـ حينـ فـوـجـيـتـ بـالـكـارـثـةـ وـلـمـ اـسـطـعـ العـودـةـ إـلـى فـلـسـطـينـ ،ـ بـداـ اـرـبـاطـيـ الـواقـعـيـ بـفـلـسـطـينـ كـمـصـيرـ مـوضـوعـيـ وـشـخـصـيـ وـأـصـبـحـ السـؤـالـ :ـ ماـ العـملـ ؟ـ لـقـدـ كانـ اـنـتـمـائـيـ لـلـثـورـةـ الـفـلـسـطـينـيـةـ عـامـ ١٩٦٥ـ اـنـتـمـاءـ نـظـرـيـاـ لـكـانـ كـارـثـةـ ١٩٦٧ـ جـعلـتـهـ اـنـتـمـاءـ وـاقـعـيـاـ وـمـعـلـيـاـ وـمـذـ ١٩٦٧ـ اـصـبـحـ الـأـمـرـ الذـاتـيـ مـخـطـطـةـ بـالـأـمـرـ الـمـوـضـوعـيـ .ـ وـفـيـ ظـلـ تـلـكـ الـظـرـوفـ ولـدـتـ قـصـائـدـيـ عـنـ تـجـربـةـ «ـ اـمـرـيـءـ الـقـيسـ »ـ .ـ وـأـزـعـمـ الـآنـ انـ اـىـ حـربـ فـيـ الشـرـقـ الـأـوـسـطـ تـؤـثـرـ سـلـبـاـ اوـ اـيجـابـاـ عـلـىـ مـصـيرـيـ الشـخـصـيـ وـانـ اـىـ قـرـارـ تـصدـرـهـ الجـامـعـةـ الـعـرـبـيـةـ يـؤـثـرـ عـلـىـ طـفـلـيـ .ـ فـيـ عـامـ ١٩٦٧ـ اـصـبـحـ موـاصـلـةـ ماـ اـنـقـطـعـ معـ فـلـسـطـينـ بـالـعـودـةـ إـلـىـ الـذـاكـرـةـ الشـعـرـيـةـ الطـازـجـةـ .ـ فـالـذـاكـرـةـ لـيـسـتـ الـماـضـيـ دـائـمـاـ اوـ الـذـاكـرـةـ الـمـعـلـيـةـ ،ـ بلـ قـدـ تكونـ الـذـاكـرـةـ اـيجـابـيـةـ لـانـ اـعادـةـ فـرـزـ وـأـنـتـاجـ الـماـضـيـ هوـ دـلـلـةـ اـيجـابـيـةـ .ـ فـالـذـاكـرـةـ الـدـينـامـيـكـيـةـ تـسـتـيدـ مـنـ خـيـرـةـ الـدـمـاغـ الـقـدـيمـةـ وـيـقـومـ جـدـلـ بـيـنـهـاـ وـبـيـنـ الـخـارـجـ .ـ اـنـ مـعـنـيـ وـلـادـةـ الـبرـقـ الـمـفـاجـئـ هـيـ الدـخـولـ فـيـ غـرـفـةـ مـلـيـبـاتـ الـقـصـيـدةـ حـيثـ تـلـعبـ الـذـاكـرـةـ دـورـهـ الـاسـلـابـيـ فـيـ الـكتـابـةـ .ـ

ولـمـ يـحدـدـ الـأـطـيـاءـ مـوـقـعـ الـذـاكـرـةـ بـالـضـيـطـ عـلـىـ قـشـرـ الـدـمـاغـ -ـ حتـىـ الـآنـ -ـ وـلـكـنـ الـذـاكـرـةـ هـيـ الـتـيـ تـسـاـهـمـ اـنـتـاءـ عـمـلـيـةـ الـكتـابـةـ وـهـيـ الـتـيـ

تخترع بالخبرة — الاشارات ونظامها بالتعاون والحوار والجدل منع الاعضاء الاخري . والذاكرة — عند الاطباء — هي :

« القادر على ثبيت الحاضر وبعث الماضي . تعرف على الماضي وتوضع الحدث في الزمان الذي يخصه . والذاكرة — يقول الطبيب دلساً — مكونة من عدد كبير جداً من الاشياء المختلفة في طبيعتها : ومنها الاشياء الحسية : مثل الصورة ، الصوت ، الحس اللمسى ، الالم ، الحرارة . ومنها الاشياء الامرية : ومنها : الحركة او ما يتعلق بالطقوس الانفعالي او أنها في النهاية اشياء تتعلق بالذكاء والتثافة مثل : الفكرة والتفكير » . ويضيف الطبيب مؤلف الكتاب قائلاً :

« كل هذه الاشياء من الصعب ان نوضحها بشكل شريحى وبالتالي وبدون شك انه من المستحيل ان نحدد الذاكرة بمكان محدد على قشرة الدماغ . ويسعد علينا ان نتكلم عن الذاكرة مع ان هناك بعض الاعمال (دكتور بونفيلد) لا تقتربين وجوده بعض ظواهر الاثار التي من الممكن ان تحدث نتيجة بعض المؤثرات على الوجه (الجانب والوسط من الفلة الصدغية من الدماغ . ونلتقط النظر الى ان هذه الفلة ليس لها اتصال بالهاد البصريه وليس لها اتصال مباشر مع خطوط الانعكاس .. ولكن هذه المنطقنة لها علاقة بالمساحات ما قبل الجبهوية، ومع الشكل الجسدي الععام ومع المساحات السمعية والبصرية بالنسبة لتبسيط الاحداث الجديدة والقدرة على بعثنا من جديد والمسئول عن هذا مركز في الدماغ يدعى قرين آمون » . اذن فالاطباء لم يحددوا موقع الذاكرة على قشرة الدماغ ، الا انهم استنتجوا ان هذا لا يبني وجودها المادي بسبب وجود « ظواهر انفعالها » . ولا نعرف اذا ما كان الابداع له مركز داخل مركز الذاكرة . واعتقد ان الذاكرة تتصل بخطوط الانعكاس بطريق غير مباشر ، كما اعتقد ان الابداع كعملية لا يتم في الذاكرة فقط ، بل في خلاصة تجربة الجسد كلها من خلال تفاعلها « الداخلي وتفاعلها الجدلي مع الخارج . وعليه تصبح مصطلحات مثل : « الابداع — الفيوجية — الذاكرة — الالهام — الروح — النفس » مصطلحات مجازية لاسماء واقع غير محددة علمياً وان هنا يقدمه [السيكولوجيون من تفسيرات] ، ان هي الا مجرد مقاربات ومحاولات وعلى اي حال تلعب الذاكرة باعتبارها خلقة لنظم برمجي وعام دوراً في المعرفة وترتيب او تداخل الانفعالات وبعثها اذا ما كتلت من نوع الذاكرة الحيوية . وحيوية الذاكرة لا ينبئ

من قدرتها على «بعث الماضي وتثبيت الحاضر». فقط، بل بخلق الاحتكاك اللازم بين الماضي والحاضر في علاقة نجدية تولده شذوذ جديدة من نمط مختلف عن الماضي والحاضر عن طريق مبدأ الوحدة والصراع. دور الذاكرة الفعال يقع في كل مساحات ومراحل عملية الإبداع المداخلة. كذلك فإن هبوط الفشاوة، يبدأ ويستمر وينقطع عدة انقطاعات منذ بداية عملية الإبداع وحين يهبط البرق المفاجئ يتقطع الفشاوة من جذرها لكنها تتشوش من حين آخر لأسباب عديدة. وبعد هبوط البرق المفاجئ تكمل أسلحة الحالة الشعرية. لكن تبقى بعض الحاجز برغم «الخراق» — «البرق المفاجئ» لفشاوة الذاكرة.

الجدار ..

مصطفى بيومى



يتشبع غبار الصمت
 انكلم همسا .. ارفع صوتي .. اصرخ .. احتد
 تتسلل رائحة الموت
 فاقرر فجأة .. ان يتاجل كل كلام الحب المفترن بقلبي .. للغد !
 الغرفة ضاقت .. وانكما الكرسى
 العمدان الملعونة .. ترقص .. تسقط .. ابكي
 في كل مساء .. يطرق بابي .. حزن ليلي
 والليلة .. ينصحنى الزائر .. ان اهرب من عينيك !!
 ما ينصلنا يا سيدتي
 ان العالم في عينيك
 غير العالم في عينى !

عن سجنتنا العربي الكبير .. قالت لي فراشة فرنسية ..

محمد المخزنجي

* أخيرا ، ومتاخرا جدا .. نلت الفراشة .
ما أبهج ذلك ، وما انعسه في آن .

ما انعس شاب مصرى لم يتاجر فى سنوات الخنادير ، ولم يسافر —
ان كرها او اختيارا — وهو يشتتها كتابا يقرأه ، فيعز عليه الكتاب !
اما بالنال لو صار الكتاب كتابا — هي في شرع العالمين ميسورة ، اما هنا ..
ولنتكلم بالمثل :

لو ان مثلى اراد ان يقرأ كتابين — فقط — في الشهر ، لنقل « الفراشة »
و « الانسان والجنون ». لو اراد لوجب عليه ان يحيا شهرا بثلاثة ارباع
المربت ! نعم ، فثمن الكتابين يصلح ربع الراتب المضحك البكى لطبيب يعمل
منذ اعوام ستة في وزارة الصحة المصرية .
ما انعس ذلك .

وما أبهج ان انال الفراشة مع ذلك .

* * *

مكتت معى ، او قل مكتت معها ، أياما وليلاتها ، وهى ترف ويتراوى
رفينها ما بين شرفة القلب ومنتهى أفق البصر .

كنت ابحر مفتونا بتمادي الجمال في بحر الوانها ، وعندما وصلت الى
برسى الصفحة السادسة بعد الأربعين وخمسين ، توقفت الفراشة عن
الرنيف ، واستكتت بين يدي ، وضمت جناثيها ، فاطلقت عليها الجنين ،
لعلى لا افلت صورا لاقواس قزح في طيرانها ، تضاج بالبهاء .

لكن الهباء أفرزعني ، فعدت أفتح العينين ..

أفرز عنى الهباء اذا انتبهت الى صخب في ركن من هذا الزمن العربي الذي نعيشه .. زمن الهيمنة الأمريكية الصهيونية البتروسفهية (ان جاز للقصاص ان يوصف مرحلة) .

سمعت في هذا الركن طبول الحرب ، ودوى النفير ، وعلا غبار « علا ، ثم هبط وانقض ». نصدحت موسيقى النصر ، ورفرت في كل الأفاق أغنية بلد عربي آخر — هو اليوم ايضا « في عيد ». ثم اذاع المناذن بيانا وهو يعلق مهوة جواد عربي أصيل خالص — من اول المعرفة الى آخر الذيل والحاوافر — ويزعف في مكبر صوت « ترانزيستور » ويقول : « بشري يا عرب . فالليوم وبعد غارة مظلة للجند حماة بيت المقدس وحراس الشرف العربي — الذي سلم بفضلهم دائما من الاذى ، تمت مصادرة رواية الخبز الحافي وكذا رواية موسم الهجرة الشماليتين حاولنا خرق جدار قلعة التقاليد العربية مما كان يهدد بنفس المسجد الاقصى ، وحرق حقول القمح في جنوب لبنان ، وذبح المعتقلين في معسكر انصار » ثم سكت ، ولوى عنق الجواد ليمضى . عندي دوى نفير آخر ، وعادت تصدمي الانشيد .

وعدت الى الفراشة . احاول اطباق جفنى عليها لاستعيد بنشوة جمالها تلك السكرة ، لعلى انسى ، لكن لم تبرحني الحسرة .

بهاء يذكر بالهباء .

وسكرة تلسعها الحسرة .

والفراشة بين يدي .. سكوتها يتكلم ، وسكونها يموج بالحركة ..

* * *

قالت لى الفراشة ، ما لم يقله لي احد عن الحرية .

الحرية في الحياة ،

والحرية في الكتابة عن هذه الحياة .

نعم ، فهذه الرواية الملحة ، الانشيد التي تقضى الى بعضها بعضا ، تتضاد بمعنى الحرية الى سماوات من البكرة الإنسانية العالمية والراقية والبساطة في آن . فهي — الحرية التي ينشدتها الرواى في « الفراشة » — حرية في آن يحيا كأنسان عادي .. يتفسد ويأكل ويشرب وينام ويحب ويزور ويزار كل هذا بأمان ؟ فلما ثبوارع بتوصده ، ولا اداء يتربصون به .

فالفراشة تروى رحلة واحد من « المليين » بطريق العفن .. طريق العالم السنلى ، اذ كان متهمما في جريمة قتل وادين فيها بالباطل .. يتواطئ شرطة مخالطة ، وقضاء بلا روح ، ومحظفين ذوى بلادة ، وشاهد زور اشتوى انتقامه من جرم تمسكه عليه الشرطة بشهادته اوديت براوينا الى حكم بالسجن المؤبد . ن بدأت الرحلة .. الرحلة الملحة التي يصحبنا الرواى فيها الى دنيا بكلملها ..

دنيا سجون مقبضة ، في جوف الأرض المظلم الرطب ، وبأعلى جبال تلها الوحشة ، وفي بطن سفن مجهزة بالاقناص الحديدية والأغلال .. تعبر البحر إلى سجون أخرى أكثر وجحشة ووحشية ، في المناق ، في جزر نسيها البشر .. البشر العاديون ..

رحلة هذا وجهها ، ووجهها الآخر ، التفيف ، كانت تحمله ملامح روح الراوى الذى لم يمثل أبداً تقدّر السجن ، وظل ينفع في نار توقه المتاجع للحياة الطليقية ، فلم يكُن عن محاولة الهرب .. وفي هروبه يربينا عوالم في دنيانا ما كانت تخطر على القلب البشري .. عوالم ضالجة بباء غريب .. نراها من خلال زورق هروب صغير يجتاز نهراً وعراً ومستنقعات موحلة ، ونراها في ظلال غابة بكر ، ونراها في خضم بحر متلاطم يعبره زورق الهازرين المجهز بشراع من قماش اجولة الطحين .. جزيرة للمخذومين الذين وقتلت التشوّهات .. والقروح عند حدود أجسادهم ، ولم تبلغ منهم الأرواح التي ظلت أكثر جمالاً من أرواح «أسيوائے» عديدين .. وقوم بدائيون في أرض بكر ، على حافة بحر دافئ ، يتطهرون أكثر تحضرًا من لابسي القبعات البيض ، والمتقطفين بالحزمة رصاصن الفرازة الأوروبيين .. مذنبون أكثر شرفاً ، أحياناً ، من قضائهم .. وجرائم لا تراق فيها نطرة .. ثم هي أكثر توحشة من جرائم هؤلاء الذين يسرقون ويضربون بنصال المدى ، وبنفس النصال يضربون أنفسهم مرات ، عندما تشتهي نفوسهم مكانًا أفضل ، ولو قليلاً .. داخل السجن !

ملحمة انسان حيوى الروح والبدن ، كانت الحرية عنده تساوى الحياة ، فاجترت لأجلها المستحبيل حقاً .. فقتبان من الفولاذ تنشر، وأسوار حجرية تنصف ، ومرات يتم اعتلاءها ، والقفز .. تتحطم العظام مرة ، ومرة تتلقنه الظلمة ، ومرات يلاقى البحر ، دائمًا البحر ، وببحر ..

وراوينا هو الروائى نفسه ، هنرى شارپير ، الذى عاش التجربة — تجربة حياته الكبيرة .. كان ينفع من دماء قلبه ليسقى فعل الكتابة .. فاترع الكتابة بالرى حتى الحروف ..

كان «شارپير» يحكى تجربته بعنوية خالصة البراءة من تشنج المتهيّبين ، للاستقبال كتاب .. لم يكن ينتظر أحدًا يصفق له ، ولم تكن أشباح النقاد والقراء تترصده وهو يكتب .. فقط كان ينشد آيات براعته اليقينية ، ويتذكر من الذين القوه مكلاً مفلولاً في طريق العنف ، ويتحرق شوًطاً إلى العيش بآمان .. بلا خسف أو غسف ..

وكان شجاعاً في فعل الكتابة مثلما كان شجاعاً في مواجهة القتiban ، والاغلال ، والأنسوار ، والشجاعة ، وحملي المخاتير ..

كان حراً في الحياة .. واستطاع أن يكون حراً في الكتابة ، ولا عجب بعد ذلك أن جماعتـهـ حريةـ هذهـ بتقنيةـ فيـ الكتابةـ أعلىـ مـاـ تكونـ ، وحديثـةـ ، قبلـ عقودـ منـ الحـيثـ عنـ «ـالـخدـائـةـ» ..ـ أغـنـيـةـ هـذـهـ الـأـيـامـ فيـ بلـدـنـاـ !

الحر « هنري شاربier » تحرك بحرية في الزمن الروائي، حرية مصادقة ادت بالصدق وظيفة في قلب النص الروائي (لا افتئلا على هامشه وهو امشي على ما نرى عند مدعى الحداثة وهو اقتضى القص واللزق والوقوف على الراس والمشي على اليدين في الكتابة هنا) .

فالحر « شاربier » :

* يبدأ مرات من حيث ينتهي ويعود خاطفنا للمبتدى ، وهذا في فعل التشويق التفصي ادخل وأفعل * يمثل في قلب اللحظة الآتية بمنفتح سينمائي اللغة ، مسارع الفعل ، وهذا يدفعنا الى الحضور في العمل ويجسد حضور العمل فينا * يستبق الزمن باشارة الى ما سوف يجيء كلما قطع في السرد شوطا ، وهذا من ابرع وسائل كسر الامالل عند من يجيد .

والحر « شاربier » أجاد .

والحر شاربier :

* يصف الحركة أحيانا بارقام تردادها فيحيى أمامنا بندولية هذه الحركة واحد . اثنين . ثلاثة . دوره ونصف » * وبدون الأصوات مباشرة كما يسمعها من قلب الواقع فينبض النص بالحياة * وبدون احلام يقطنة وموانولوجات ومقاطع حوارية باللغة العذوبة وبالغة الصدق ، فهي ابدا لا تترك النص بل تتناغم معه ، وتصعد به .

حرية .

حرية .

حرية .

حرية رائعة اطبق جفني على بديع سحرها — في الكتابة والحياة —
فتخاليقني أشباحها هنا .

و هنا الذى أعني ، هو وطن اللسان العربى » من حانة الماء ، الى آخر الرمل ، وأول الأدغال ، ولا نهاية الحسر .

* * *

حسرة .

حسرة يصعدها زفير قلاريء عربى مخدوع ، او كاتب عربى شاب ، كلما قرأ عملا كالفراشة ، وتذير فيه وأمعن ، فيكتشف انه كان سجيننا في وهم ان الأدب الإلأوربى الراتقى هو فقط ادب القضايا الذاتية الصغيرة والغائمة والكافسة . ادب « الأشياء » . وادب الانطواء وعتمة التزوع النفسي المرضى . ادب الانسحاب من براح الدنيا ، الحرارة الشمس والمؤلفة النجوم ، الى ظلمة الذوات المنفردة .. متو لو جانها وحيدة النبرة المثلة ، وتيار وعيها الاشعث ، ومناجاتها الزرجسية للذات . ادب ضحكت علينا به هواة التغريب ، وحواته ، حتى بتنا مصدقي ان ليس في جراب الادب الغربى الا ذاك .

بتنا وأصبحنا نحاول أن نكون شطاراً غربيين ، كما قر في وهمنا ، نحتفل بالكتيب والميتور وبارد الأجواء لنوحى ! ونفك على الذات ونلوذ بعتمة العزلة والغموض ، لعلنا نهرب من هذه « الواقعية » (الكلة) !

حسرة على كثير مما فات ، لأن الواقع ، برهان نص واقع اللحم والدم ونخاع العظام كالفراشة ، ما يزال يثبت أنه — أي الواقع — أثني من جمهرة النصوص . فلياذًا والأمر كذلك نقبل اعلانا عن موت الواقعية ، ونفر منها وكانتنا نفر من الجذام أو الأسد ؟ !

حسرة ، ومثال داعيها أنتا — معاشر الشبان العرب الوطنيين الذين مرروا بتجربة السجن . والسجن في عالمنا العربي — كما قال بذلك حقاً كاتب أظنه يوسف ادريس — واجب وطني ! على كل شباب وطني أن يؤديه (كالتجنيد الاجباري ، والخدمة العامة ، والتکليف .. مثلاً !) .

تتعجب في إعقاب الفراشة من أن السجون في الدنيا جميعاً تبدو واحدة ، وكان السجناء في سجن التوقيف الفرنسي لا يختلفون عنهم في سجن الترحيل بباب الخلق . وسجن « سان مارت » يبدو كسجن « القناطر » .

لقد شاهدنا جميعاً — أعني أترابي — عالم السجناء الجنائيين .. عرفنا مواضيع كحقن الغرغرينة ، وقطع الأصابع ، وابتلاء الأمواس ، وشق أكياس الخصي بالأمواس ، و « تبشير » الرأس بالطاوی ، كل هذا في سبيل كوب شاي أو فسحة صغيرة في حوش السجن تحت الشمس . رأينا عنبر سل المسجونين ، وزنزانة عزل الجنون ، والرجال المدفونين في دقق المخبز ، والآخرين الغارقين في مازوت الفرن ، وغير ذلك كثير .. كثير !

أشياء ذكر مثلها « شلاريير » وعالجها بابداع ، ناستحال إلى جمال عميق . لذا أحجمنا عن كتابة ما رأينا وهو ثقيل وناري ، بينما أقبلنا على الخائف والخابى والخفيف ؟ ! لأنها مواضيع « واقعية » ؟ فجة ؟ ونحن نبغى أن تكون تجريبين ، و « مودرن » خالص ! ومتى نلى نشيد « الحادثة » ؟ أم أن « التابوهات » — المحرمات — الممنوعات ، حاشتنا ؟

اعترف أن كلامي صحيح ، لأنى واحد من عانوا هذين الحبسينيين : حبس الانبهار بخدعة غريبة ، وحبس التابوهات الشرقية ، أضافة إلى حبس « السجن المتعين » .

لقد حدثتني عن كل ذلك ، الفراشة ، وهي تتبطن بحديث روحاً ، فتومض في روحي .

نعم ، فشيء أشياء داخل الكاتب العربي وخارجه يجعله يحطم كمية من التابوهات — المحرمات — الممنوعات ، لا أظن أن كاتباً في الدنيا يجا بهما . وعلى سبيل المثال اذكر أن مكاناً عربياً للنشر كان يدعو الكتاب إليه بشرط طاعة عدة لاءات : لا جنس (وكان الجنس عندهم يعني أن تقول « وأمسك يدها » هذا جنس !) ، لا سياسة ، ولا خوض في أي موضوع « ديني » ، ولا ، ولا ، ولا ، ولا ، ولا ... وكفرت اللاءات حتى نسياناً تناصيلها فقد صارت لاء واحدة ضخمة داخل أرواحنا .

و هنا مكن الخطأ ، وحقيقة السجن الذي تتحرك داخل حدود أقفاصله .
و هنا ايضاً متبع الزيف والكذب .

قالتليوهات — المحرمات — المنوعات — كثُر ، وعسّكرها أكثر ، وسيف المصادره مسلول ، فإن لم يكن السيف كان الرجم بحجارة لهم شئى كالاباحية ،
والشيوعية ، وفي النهاية : التكبير .

مواضيع ، ومواضيع ، محجون ، ومحظور ، على الكاتب العربي أن يقترب منها رغم أن الواقع العربي ، في السر أو الجهر ، بلغ فيها ويعوم فيغطس ويعبر عنها .
أى والله .

لقد قيل أن قناع الضراوة ورداء الحشمة الغربيين أصاباً الأدب الأسپاني — والرومانث . (الأغنية الروائية) منه خاصة — بعده فقر الخيال الذي لازم مرحلة الاتحاد .

وقيل أن مطارق الترمت وسيوف ضيق الأفق في أيدي الجنود . الأتراء : العثمانيين هي التي عاثت فساداً في ذخائر عصر النهضة — « لأن التصوير والتماثيل حرام » — فحطمته الرؤوس ، وقطعت الرقاب والأوصال ، وخلت منها بتايا شائهة ، وخللت الامهات . هناك عندما يردن تخويف اطفالهن ليسكتوا . يُقلن للأطفال : « أسكـت جـتـي لا يـاتـي التـركـي » .

كذا :

فهل يحجب الترمت — التريص — الادعاء في أيامنا وجه ملاحم كان ينبغي ان تولد ؟

وهل تقطع سيوف العثمانيين الجدد اوصال ورقب نتجات أدبية يحق لها أن تنمو . ملاحم ؟

هذا سجن — للكتاب الغرب — بشعر .

ابشع ما يكون .

سجن يجعلنى أنتبه اليه حرية الفراشة الباهرة ، فمايل استاثلها . و هي ساكتة : كيف منه الخروج يافراشة ياخبرة الخروج ؟ لكنهنا تنبض نبضة بالجنجنج ، ولا تريم ، تقوم بلغة النبض السارى « هذا أمرك يا عربي » ، فتأطعهما محتدا : عربي نعم . لكن عربي يرفض أن يكون ماعزا كما كان يصف بعضهم صاحبكم شارير ، فتنبض ثانية ، تقول : « لا بأس . الخروج من السجن . سجنك . هذا مترجمه اليك وحدك ايها العربي » ونبضتك ملسوقة . تتذكر ، وتعتذر مردفة : « آ . ايها العربي الذي يرفض أن يكون ماعزا » .

إنها حلقات في سلسلة واحدة

* د/سعید اسماعیل علی *

نداعت بعض الذكريات التي طواها النسيان عبر سنوات طويلة بعد أن قرأت مقالى الدكتور عبد العظيم انيس والدكتور الطاهر مكي ، دراسة فريدة النقائش في العدد السابع من « ادب ونقد » ، الصادر في سبتمبر ١٩٨٤ ..

لقد طلبت — طنلا — مرة ، بيسا آكله ، من جدتي ، فأجابتنى بـ « البيضة عند الفرخة » ، والفرخة في العشة ، والعشة عايزه بـ ، والباب عند النجار ، والنجار عايز مسمار ، والمسمار عند الحداد .. الخ . وكانت هذه العبارة تقال أمامي كثيرا في مواقف أخرى ربما بصياغات مختلفة ، لكننى كنت دائمًا لا أعنى ما المقصود بها ، الا ان يكون نوعا من التهرب من اجابة الطلب ..

وبعد قراءة المقالات ، والدراسات الثلاثة ، عن « بيـ: الابيرسة تكون البداية » للدكتور مكي ، و « جول التبعية الثقافية والاعلامية ... » ، الفريدة النقائش ، و « البعد الثاني » للدكتور باتين ، بأذواقك . إن بسطاء قريتنا كانوا يرددون « حكمـة التاريخ » و « فلسفة التطور » دون أن ندرى ، وبدون شهادات ومتاشرفات .. إنها نفس الحكمـة التي عرفناها مؤخرًا تحت اسم « الفكر المنظومي » أو منهج « تحـليل النظم » ..

ان اي جزئية من جزئيات الحياة الاجتماعية لا تتحرك . منعزلة عن غيرها ، وإنما تتنظم في مجموعات تصغر او تكبر حسب مقتضـى الحال ، وهذه وتلك تتنظم في مجموعات اخرى اكبر .. وهكذا بحيث يستحيل

* .Assistant أصول التربية بكلية التربية - جامعة عين شمس .

تفسير اي منها دون ادراكتها في هذا الاطمار الشبكي او التكوين المنظومي، ودون وعي بان الجزيئية التي توجد امامتنا انها هي وغيرها اجزاء من قضية واحدة اكبر .

ومن هنا فني رأى ، ان الحديث عما اصحاب دور المدرسة في التثقيف العام ، وما يجب ان تقوم به ، والحديث عن افتقاد حرية الفكر بعد هام في ازمة الكتاب المصرى الحالية انما يمثل ثلاث حلقات في سلسلة واحدة ، بل هناك احتمال كبير في ان تكون هذه الموضوعات الثلاثة قضية واحدة ، لكنها متعددة الزوايا ، مختلفة الداخل ، فافتقاد حرية الرأى ، يؤدي الى التبعية ، والتبعية تؤدي الى واد حرية الرأى ، وضعف المدرسة لابد ان يؤدي الى ضعف القدرة على ابداء الرأى ، وبالتالي الى التبعية ، والتبعية ، من المؤكد انها تضعف قدرة المدرسة .. وهذا وذاك انما هو نتائج حتمية لضعف وتهور البنية الأساسية للمجتمع .

ومع ذلك ، وحتى يكون النقاش محدودا ، نسوف ببدا من المدرسة ، واضعين في الاعتبار ما اشرنا اليه في الفقرات السابقة .

ان الدور الذي تلعبه المدرسة في الوقت الحالى ، يتجه الى ما يمكن تسميته بـ (ثقافة الذاكرة) وليس (ثقافة الابداع) . وثقافة الذاكرة تقوم على الحفظ والاستظهار ، ومعيارها هو التقليد ، اما ثقافة الابداع ، فتقوم على الجدل وال الحوار ، ومعيارها هو الابتكار . الثقافة الاولى تؤدي الى الجمود ، بل الى التدهور ، لأنك اذ تقلد تقليداً اعمى ، فلابد ان تجيء نسخة اقل من الاصل ، ومن سيجيء يغدو نفس الشيء ، اما ثقافة الابداع ، فانها تؤدي الى التطور والتقدم لأن يومك لابد ان يجيء افضل من أمسك ، وغدك لابد ان يكون احسن من يومك .

الاولى ، يسير الفكر فيها في خط واحد ، من المرسل الى المستقبل ، ومن هنا فقد يحدث تراكم ، لكن لا يحدث نمو غالبا ، اما الثانية ، فالتفكير ربما يبدأ من المرسل ويذهب الى المستقبل ، لكنه يرتد مرة اخرى الى المرسل في حركة « تغذية راجعة » ، ومن هنا يحدث النمو المطلوب والتقدم المنشود .

ان الطلاب في مدارسنا يمسكون بتأديبهم (كتابا) واحدا في كل مقرر لا يهم فهمهم لما فيه ، وانما المهم هو ان يستطيعوا ان يكرروه

حفظاً وتنسقاً ، اذا سئلوا ، لأن (الامتحانات) لدينا بصورتها وفلسفتها الحالية لابد أن تؤدي الى ذلك . ان الامتحانات عادة هي (وسيلة) تكشف بها اوجه الخطأ والصواب في مسيرة العملية التعليمية بكل ابعادها حتى يمكن محاسبة الاخطاء وتدعم اوجه الصواب ، ومن ثم يحدث نمو شخصية التلميذ ، بل يحدث نحو لكل المشتركين في العملية التعليمية من علميين واداريين ، لكنها أصبحت الان (غاية) في حد ذاتها بحيث أصبحنا نكيف كل جوانب العمل التربوي حتى يكون دائماً في خدمة الامتحان الذي يسعى فقط الى (قياس) مدى (معرفة) الطالب للمعلومات الواردة في الكتاب المقرر ، ونکاد ان نقول ، بل ان حياتنا العامة والاسرية ، وخاصة في الشهور الاخيرة من العام الدراسي ، أصبحت هي الأخرى تسير منقادة لخدمة هذا (البعض) الرهيب .

والذى يشاهد البرامج التعليمية في التليفزيون المصرى في الشهور الأخيرة ، نجده يركز على الموضوعات والنقاط التي تجده فى الامتحانات عادة ، ولا يتورع صاحب البرنامج عن ان يصرح بذلك معتقدا انه يؤدى (خدمة جليلة) للطلاب ، ويشد انتباهم التلاميذ الى هذه الفلسفة وكلما ارتبط شرحه بالامتحان ، كلما كان ذلك ميلار نجاحه كمعلم . بل ان المدارس تسرع الى ايقاف عدد من المواد التي يسمونها (غير أساسية) ، مثل التربية الفنية والزراعية والرياضية وغيرها مما يعتبره العلم التربوى (التربية الأساسية) ليتفرغ الطلاب والمعلمون الى (المواد الأساسية) التي تدخل في الامتحان .

وتجيء الاستلة فى صورة (اشرح) و (اذكر ما تعرفه عن) و (بين) ، وعندما أدعوا تطوير الامتحانات بما يسمى (الامتحانات الموضوعية) لسما تخرج هى الأخرى عن هدف قياس الكم المحفوظ ، اذ هي غالباً ما تدور حول صيغ مثل : (اكمل) و (زاوج) و (ضع خطأ) وما الى ذلك ، ومن الملحوظ اننا احياناً ما نسمى هذا النوع من الامتحانات بأنها : (الطريقة الأمريكية) . وبهذا تتتحول الكتب المدرسية الى (كتب مقدسة) لا تقبل احتفال الصواب والخطأ بل لابد من التسليم بما فيه .

ومن هنا فان المدرس لا يحل ولا يستحب ويستنبط ، وانما يكرر ما جاء في الكتاب ، والجهد الوحيد الذى يفعله هو ان (يشرح) ، والشرح يقتضى عند حد اعادة الصياغة النفيذة توسيع الامثلة ، أما ادراك العلاقات، أما النقد والتعليق ، فهذا ينظر اليه على أنه نوع من الترف التعليمي لا يبرر له ولا حاجة الى ابناء الدول الفقيرة اليه ، وبالتالي فان الطالب يجد نفسه مضطراً الى الحفظ ، وبصورة سيئة تجعله يقتصر حتى في

ذلك ، على (المهم) فقط والمهم دائمًا هو (القواعد) و (القوانين) و (النتائج النهائية) ، أما الحيثيات والخطوات المؤدية ، فهي في خبر كان ..

تروج في سوق الكتب ، نوعية مدمرة من الكتب المدرسية التي تسمى (الكتب الخارجية) لا يؤلفها أصحابها أصلًا ، وإنما يعودون بعرض ما يوجد في كتب الوزارة بصورة مركزة ، هي نوع مما اصطلاح في الوسيط التعليمي بـ (البرشام) في صورة علنية قانونية ، لأن الزبائن ليسوا أسواء وإنما هم مرضى يحتاجون إلى العلاج ، أو بمعنى أصح ، هم أصلًا أسواء ، ولكنهم أصيروا بمرض التعليم .. . ليس التعليم عندما يكون بهذه الصورة مرضًا !!

إن أصحاب هذه الكتب يعرفون لعبة الامتحانات ، فهم عادة من المدربين الأولئ أو الموجهين الذين تمرسوا عليها ، فيهرع الطلاب إلى تلك الكتب ، يسبقهم المعلمون ، و (تبرور) كتب الدولة التي أنفقت عليها الملايين ، وتعرف هذه الكتب طريقها إلى باعة اللب والترمس والطعمية ، نهل يعد ذلك اعلاناً بأن مستوي التعليم وصل في هذه الكتب إلى أن تتفوّظ عليها عند حد أن تكون مجرد (قباقيس) تحمل فيها اللب والسوداني والطعمية والترمس !!

بهذه الكيفية ، يشعر الطالب بالقراءة ككتاب آخر لن يفتح فيه ، إنما هو مضيعة للوقت ، خاصة وأن استففيفته التعليمية تعتمد على (الكتب الخارجية) . إن التعليم لو كان يدور في متناخ يقوم على الحوار والنقاش والنقد والتحليل والتعديل ، وائزراك الطلاب في الحصول على المادة العلمية ... ولو كانت أسلحة الامتحانات تقيس مهارات التفكير ، من الربط وأدراك العلاقات ، والفهم وما إلى ذلك ، فسوف يجد الطالب أن هناك ضرورة لأن يقرأ أكثر وأكثر ، وإن يديدة لمنابر معرفية أخرى غير الكتاب المقرر .

وهكذا يساعد التعليم على إضعاف الوعي لدى التلميذ لا إلى نموه بافتقاد ممارسة حق النقد وابداء وجهة النظر الخاصة ، وذلك منذ أن يخطو سنواته الأولى ، ويستمر على ذلك النهج مع الأسف الشديد في الوقت الحالى إلى إن يتخرج من الجامعة فتكون النتيجة ذات خطرين :

أولهما : إن المواطن المتعلّم لا يحسن ممارسة حرية الفكر لأنّه لم يتدرّب عليها طوال سنت دراسته ، ويتبخّر الفرصة بذلك لأعداء الحرية لهاجمتها ، وفي الكثير من الأحوال ، أثقلها بكثير من الشدود بخطبة (تنظيمها) .. .

لأنهما : انه لا يدرك تماما خطورة الانتهاك على هذه الحرية ، وصور ذلك الاعتداء ينفي موقفنا سلبيا ، وفي أحسن الأحوال تتف استجابته عند حد ابداء الاستثناء النظري ومصممة الشفاه دون ان يسمى ايجابيا في سبيل الحفاظ عليها ورد الاعتداء ولو بالقوة ، وبذلك تسهم المدرسة مع الاسف الشديد في هدم هذا الركن او البعد الثاني في مشكلة الكتاب .

ان البعض ليخطئ حينما يظن ان هذه النقطة بالذات بعيدة عن مسئولية المدرسة ، على أساس أنها ليست هي التي تصادر الكتاب او تمنع تداوله ، وأن هذه هي مسئولية الدولة اذا اتنا نردد هنا المثل الشعبي المعروف : « قالوا لفرعون ايه فرعون ؟ قال : ملقيش اللي يربى » ، ومن هنا ثالثي أهمية الوعي لدى جماهير المواطنين ، وذلك مهمة أساسية من مهام المدرسة ، مع ادراكنا لأثر الضغوط السياسية والاجتماعية والاقتصادية على المدرسة في هذا الجانب .

ومن المؤكد ان المواطنين عندما يتسلكون في المدرسة بعيدا عن حرية الرأي والجدل والنقاش ، وعندهم ينشئون على ثقافة الذاكرة لا على ثقافة الابداع ، فان الطريق يكون مهددا احسن تمهد كي يقع المجتمع فريسة تسلط مجتمعات اخرى ليس بالضرورة عن طريق القوة العسكرية التي أصبحت وسيلة تقليدية مكتوفة ، وانما عن طريق ما هو ادهى وامر ، عن طريق التبعية في اي صورة من صورها سواء السياسية او الثقافية او الاقتصادية ، وان كانت كل واحدة من هذه الصور لابد ان تؤدي الى غيرها .

وفي هذه الحالة تحدث عبلية « التقنية الراجعة » ... اذ تؤدي التبعية الى امتصاص القدرة الذاتية للمجتمع فتجيء الى الاستهلاك اكثر من اتجاهه الى الانتاج ، وهو في استهلاكه يسيء وفقا لنمط القوة التي يتبعها ، اى بما يؤدي الى نموها هي واسعافه هو ، فيقع في حبائل الديون الخارجية التي تزيده ضعفا على ضعف ، فتدحر قدرته على تمويل التعليم ، فيقل بناء المدارس وتنكس الحصول ويقل تجهيزها بالأجهزة التعليمية الازمة ، ويلتهم التضخم مرتبات المعلمين فيسرعون الى (تشريط) الدروس الفصوصية التي لا تبقى دقيقة واحدة لا بالنسبة اليهم ولا بالنسبة للتلاميذ كي يقرعوا ، فينحدر مستوى التعليم اكثر فلکثر ، ... وتدور نفس الدائرة في هذا الطريق الجهنمي ..

وأنا لا أزعم أنتى قد احطت بذلك بهذه الطواهر من كل جوانبها ، فالقضية أعقد من أن يحيط بها مقال واحد أو دراسة واحدة ، فهناك الكثير من الجوانب الأخرى التي لم يسمح المقام بالانصاف فيها ، فهناك على سبيل المثال ، ذلك المستوى المتدني لأعداد المسلم وخاصة معلمي اللغة العربية الجدد منذ سنوات قليلة الذين أصبحوا — وهم بالآلاف — لا يستطيعون أن يترعوا نقرة واحدة من كتاب أو جريدة بدون خطأ .

وهناك ذلك المستوى المتدني للمحتوى الثقافي لكتير من البرامج الاعلامية مما يعود المواطن على الانتاج الهزيل فلا يقبل على الجيد ، فيبور وينصرف عنه الناس ، ويمثل بذلك (مصلا مضادا) ، اذا صلح هذا التعبير لأساد اي جهد تقوم به المدرسة من أجل تثقيف طلابها ..

وهناك بطبيعة الحال ضغوط المعيشة الفلاشية على الطلاب والمعلمين ، يجد الواحد منهم نفسه أمام خيارين عندما يقع في يده قدر من القروش المعدودات : هل يشتري لقمة الخبز أم كتابا ؟

وهناك .. وهناك .. الخ .

ومن العجيب أنه منذ شهور قليلة ، طلب السيد رئيس الجمهورية ضرورة الاسراع بحل مشكلة الكتاب ، ونشطت بالفعل مختلف الاجهزة ، ونماضت انهر الصحف والمجلات بالمقالات وكذلك التحقيقات الصحفية ، ولكننا ، مع الأسف سمعنا جماعة ولم نر طحنا .. مع ان السيد رئيس الجمهورية قد حدد مهلة ثلاثة أشهر ، وفيها أظن ، فإن الأشهر الثلاثة قد نلت موعدها وهذا للتقويم الميلادي الذي نسير عليه !!

حوار مع الدكتور محمد براذه

أجرته : سهام بيومى

استطاعت الحركة الأدبية في المغرب العربي خلال السنوات الماضية ان تقدم وجهاً مميزاً في حركة الابداع العربي مواكب للتطورات التي شهدتها الأقطار العربية وان تحمل الكثير من ملامحها من هموم وابادات وأشكاليات فنية، كما استطاعت في نفس الوقت ان تعبر عن مسارها من خلال تجربة مميزة في تعاملها مع الواقع حيث تحاول التيارات الأدبية الجديدة ان تشق طريقها وسط ظروفها الصعبة .

وفي حديث مع د. براده كانت المقابلة لطرح العديد من التساؤلات حول الحركة الأدبية في المغرب .

ود. برادة يعتبر واحداً من ابرز المثقفين العرب الذين ساهموا بدور كبير في الحركة الأدبية داخل المغرب وخارجها وهو يشغل منصب استاذ الادب الحديث بجامعة الرباط ورأس اتحاد الكتاب المغاربة لمدة دورات كما قدم كتاباً هاماً عن د. مندور وتنظير النقد العربي ، كما يتولى الاشراف على مجلة آفاق التي تصدر عن الاتحاد .

* كان انشاء اتحاد الكتاب المغاربة ملزماً لتطورات شهدتها الحركة الأدبية خلال سنوات السبعينيات ، فكيف عبرت الصيغة التي تم بها انشاء الاتحاد عن هذه التطورات ؟ .

* تاريخياً تعتبر الحركة الأدبية في المغرب حديثة السن اعتباراً من نهاية الخمسينيات مع تبلور أشكال واجنس تعبرية جديدة في القصة والقصيدة والمسرحية التي جاءت في أعقاب الاستقلال السياسي عام ٥٩ ، وكانت هناك مرحلة اقتباس قبل بداية النضج والبحث عن أشكال مميزة، بالاتفاقية إلى المكون العام المرتبط بالسياق السياسي ومكون آخر يتميز في علاقتنا بالثقافة الغربية والتاثير بالثقافة الفرنسية خلال فترة الحماية .

نتيجة لكل ذلك ظلت التجارب الغربية الأولى مشدودة إلى الهواجس القومية والإيديولوجية وأخذت القضايا المرتبطة بصلة الأدب بالحياة والالتزام في الشرق العربي عندنا حيزاً كبيراً وأثرت بشكال محسنة في توجهات أدباء المغرب .

في هذا السياق أنشئ الاتحاد عام ٦١ وكان يتطلع إلى تحقيق أهداف مستعجلة تتمثل في تثبيت الهوية الثقافية والاجتماعية والتركيز عن دور الثقافة في بناء المجتمع ، وتم إنشاؤه بمبادرة من مصائيل المثقفين الذين يمثلون اتجاهات مختلفة واتخذ خططاً وطنية تقدماً بشكال عام ، فنشأ مستقلاً عن وصاية الدولة الامر الذي اتاح له مجالاً للتحرك والانتقاد والمبادرة لطرح القضايا التي تشكل أهمية أساسية ، اي استطاع ان يصبح مرصداً للتقطاف الأسئلة وتنظيم اللقاءات وأن يتبع الفرمان للأدباء والمنكرين للتحاور فيما بينهم والاتصال بالجمهور من الشباب والطلبة وأن يتواءن مع نظورات الانجازات الأدبية ويعكس خطوات التغيير كما يعكس مظاهر الصراع الثقافي والأدبي .

* وكيف تم تناول قضية التعريب من خلال هذا السياق ؟

* بالنسبة لموضوع التعريب فالاتحاد لا يتبني وجهة نظر وحيدة يحاول فرضها على الكتاب ولكنه يفتح الباب أمام كل الاطروحات والأفكار لمناقش ، وعرفت الثقافة المغربية مشكلة البحث عن خصوصية مميزة بين الحداثة والاصالة كما طرحت في باقي الأقطار الأخرى ، لكن ذلك كان يتم عبر مناقشة الانتاج الأدبي ومن خلال الندوات حول بعض المشاكل مثل التعريب والازدواجية ، الى جانب القضايا الأخرى التي تورق بالمبتدعين ، اي ان الاتحاد كان يريد أن يكون ملتقى ومصدر .

* هناك بعض التيارات السلفية التي تحاول دائماً ربط قضية التعريب بدعواها ، الم. يشكل ذلك مشكلة امام الاتحاد ؟

* بالنسبة للسلبية فهي تأخذ مجال الثقاف الى السياسي وهي ترتبط اكثر باتجاه سياسي ، وكان ندينا الوعي للتشريق بين التعرّيب والسلفية ، وبعد ٦٧ وجدنا انفسنا كمتقين في المغرب وجهاً لوجه أمام المشاكل التي واجهتها مصر وامام خلاصنة النقاط كلها وانه لا داعي ان نعيش نفس المراحل ، لكن في النهاية كان هناك وعي بأن الطريق العميق لابد أن يمر عبر العمل الثقافي واعطاؤه مكانة اساسية لتعزيز الوعي وتتجدد الروح الانتقافية ، وأن الكثير من المشاكل مرتبطة بالخطر السياسي الذي يعوق تغيير البنية واسع المجال للفكر الحديث

* هل يعني هذا ان هناك مهام جديدة تبادرت في مسار الاتحاد ؟

* ما بعد ٦٧ بدت مرحلة اعادة النظر ، وتجلت عندها في شكل مجلات ونحوها توافقت مع الغليان ، فالادب ليس مجرد تكرار لخطب سياسية ، وأن علاقتنا بالغرب ليست احتذاء او اقتباس لمناهج وانما نبدأ فيه في محیطه ونسبة لايجاد ادب وفكر مغربي عربى متبريزين ، والمرحلة الثانية انجذت في الثقافة المغربية حيث لا تتوافق على تقليد كبيرة تعوق حركتها وأيضاً بالتواصل مع الثقافة المغربية من خلال تدعيم التعليم الجامعى مما اتاح التوجه النظري والایديولوجي بكيفية اكتر .

وفي السنوات الاخيرة يولي الكتاب والنقاد اهتماماً بالجوانب الجمالية استناداً الى ان تأسيس الادب يستلزم وعياناً نظرياً بمعنويات الادب ومشكلاته .

* وكيف انعكست تلك المفاهيم في كتابات الاجيال الجديدة من الاباء المغاربة ، وما هي العناصر الاساسية في مكونات الابداع الجديد ؟

* منذ السبعينيات يمكننا ان نتحدث من بدايات اخرى للادب المغربي تخرج من خوف الاقتباس والتاثير الى مستوى ابداع يستمد مكوناته وعناصره من التربية المغربية تاريخاً ومجتمعاً وطقوساً : من ادماج كل هذه العناصر متخذة شكل التجريب ، وتظل النماذج الجيدة منه محدودة وأيضاً محدودة الانتشار ، غير ان اتساع التعليم الجامعى وادخال المنهج اليه مع تدريس نماذج الادب الحديث - وكلها سباقين الى ذلك في المغرب - كل ذلك ساعد على تجاوب الناس مع الانتاج الجديد حيث كانت هذه العيليات مصحوبة دائماً بمناقشات هذه الاشكال وتطويرها ، وهكذا يمكننا اليوم ان نتحدث عن طرائق في التعبير في الشعر

المغربى عند عبد الله راجح وأحمد البدوى ومحمد الأشمرى ومحمد عزيز الحسينى وأحمد السبیح وعبد اللطیف اللعبى كما يمكن ان نتحدث في القصة عن كتابات محمد زقزاق وأحمد بوزنور ومصطفى المساوى وادريس الخدرى .

* أين تقف الان الحركة الابدية في المغرب من الحركة الابدية في العالم العربى وما هي الملامح العامة التي تربطها بالابداع العربى بشكل عام ؟

* بالتأكيد هناك عناصر مشتركة بين كتاب المغرب وباقى الكتاب فى العالم العربى فتمثل فى نوع التجديد فى الاذوات والاشكال والمضامين وتجاوز علاقة التقديس للغة وال موجودات بصفة عامة .

ولكن فى نفس الوقت هناك استثناءا لتجسيد ما يمثل خصوصية المغرب سواء فى مكوناته العميقه واشكاليات الحاضر الراهن وانعكست ذلك من خلال توظيف اجزاء من التراث البربرى والعربى واستعمال الكثير من الكلمات والتراكيب الدارجة باعتبارها اساسية ، وهذا الاستخدام يبرز تعدد اللغات الاجتماعية وتشابكها وعلاقتها الصراعية بحيث لا يكون النص الذى يكشف التناقض والتمزق والتوزع موحدا ويظل الاب المغاربى مشدودا الى البحث عن صيغ اكثرا فاعلية وقدرة لاستيعاب الواقع المعاصر الذى يعطينا احساسا بأنه متقدم دوما عن الانتاج الابدى .

وكل هذا نجده فى الشعر والقصة والرواية كما نجد اتجاهها متطرفا فى التجديد يتمثل فى محاولة تحطى حدود الانجذاب الابدية ودمجها فى نفس الوقت (مند احمد الدينى مثلا) لكن هذا الاتجاه وسع الشقة مع القراء خاصة وان الهم السياسى يظل حاضرا وموجا للعملية الثقافية فى مجملها .

هذه الملاحظات السابقة هي ما يمكن ان نطلق عليه بالابداع المغاربى الحديث والذى يظل ابدا محدودا بالكم بالإضافة الى صعوبة الشروط الضرورية لانتاجه ومحاصرته من جانب الدولة .

* اذا عدنا بعض الاسماء التى تظل علامات بارزة في الابداع المغاربى الحديث فمن هم ؟

* التراكم يعتبر عملا اساسيا في الابداع المغاربى وان كان لم يعط ثماره بعد لغله طابع التجريب وهناك نسوم اكثرا منها اسماء .

ولقد كان كتاب محمد شكرى « الخير الحاف » عن سيرته الذاتية تجربة مفيدة للكاتب عاشر الواقع وتجاراته وليس مصورة فوتografيا له وهذا السياق الذى تم به تناوله هو الذى أحدث النجاح والصدى له فقد نددت جميع طبعاته وقد طبع ٤ مرات كل مرة ٥ آلاف نسخة مع ملاحظة أن الكتاب أنجيد في المغرب يوزع في المتوسط من ٣ إلى ٤ آلاف نسخة .

* نعود مرة ثانية إلى تجربة الاتحاد ، كيف احتفظ الاتحاد بهذا الشكل الديمقراطي في التعامل بين أعضاءه الذين يمثلون تيارات مختلفة في إطار نظام سياسي محافظ خاصة في استجاباته لتطورات الواقع ، وما هو موقف السلطة منه ؟

* اتخذ المجتمع المغربي بعد الاستقلال مساراً يتجه إلى تكريس قيم تقليدية محافظة والى تهميش ما يمثل روح التجديد والابتكار والمقاومة الفكرية ، واختارت الدولة مبنية انتقائية حاولت فيها الجمع بين اختبارات ليبرالية مزيفة وخلفية ايديولوجية دينية رجعية الى سد الأبواب أمام القوى الحية الممثلة لنزوعات التحرر والتغيير مما انعكس في انفصام الدولة عن المجتمع المدني ، بما دفع فئات المثقفين الوعيين إلى التعبير عن أنفسهم خارج إطار الدولة .

لذلك فمعظم الابداعات بما فيها المنتمية إلى الجامعة هي في العمق انتاجات حديثة قائمة على النقد وعلى تحذير الفكر التقليدي ، والاتحاد يكتسب قوة من طبيعة تواجهه من حيوية المطاء الثقافي في المغرب داخل نظام له ايديولوجية محافظة ، وهذه التيارات تواجهت ضمن تيارات النضال السياسي التقديمي بصفة عامة ، وهذا أيضاً ما يفسر ظهور عدد من المجالات بتمويلات خاصة من الشباب بجهود ذاتية وبدون أي مساعدة .

ولقد جاءت أحداث يناير ٨٤ الأخيرة لتذكر أن تحليلات النظام لا تأخذ في الاعتبار المنحوم العميق للتغير الثقافي والحضاري ، نكان رد فعلها أمام أزمة الاقتصاد والمجتمع وتجراها في يناير هو توقيف المجالات الثقافية التي استطاعت أن تثبت وجودها وانتاجها داخل المغرب وخارجها وهي مجالات : الجسر ، البديل ، الثقافة الجديدة ، الزمان المغربي ، البديل ، وهذا يعني أن الهابش الثقافي الحيوي الذي كان المغرب يتغنى به من خلال ما يسمى بتجربة الديمقراطية المغربية هو في طريقه للزوال ليصبح المغرب متسلوايا مع بقية الانظارات العربية في اللاديمقراطية وطنغريان الصوت الواحد .

* رغم ديمقراطية تجربة الاتحاد فلم تستطع ايجاد المقومات والضمانات اللازمة لاستمراريتها في مواجهة النظام ، فهل لابد ان يمر العمل الثقافي عبر العمل السياسي ؟

* بطبيعة الحال هناك تفاعل جدلی بين ازدهار ثقافة تغیرية وبين العمل السياسي ، فالوضع الراهن يجعل العمل السياسي مقتصرًا او في حالة انتظار لتحقيق الديمقراطية ، ويتأثر العمل الثقافي بدوره ويصبح في موقف دفاعي ، واتحاد الأدباء من الفئات الأساسية النشطة التي كانت تتجه على مستوى الانتاج الى التجديد ومن ثم فهي تعتبر التضال داخلي الاتحاد شرطاً أساسياً لتأسيس ادب مغربي حديث .

ومع ذلك لا يمكن اغفال البذور التي بذرت في مجال الثقافة والادب والتي توفرت في حد منها على امكانيات المقاومة والازدهار .

لقد انسحبنا من الاتحاد عندما أخذ طلبها رسمياً عام ٦٣ ثم عدنا اليه في عام ٦٧ بعد اختيار عبد الكريم غالب رئيساً له من خلال صيغة تحالفية ومن خلال هذه الصيغة صارت التطورات داخل الاتحاد وهناك تشكيك بأن الاتحاد يجب أن يظل كذلك .

* شهدت السنوات الأخيرة اهتماماً واسعاً بحركة النقد في الأدب العربي وتتنوع في تنال المناهج وتبادر في وجهات النظر من قبل النقاد بدرجة أصبح من العسير معها توصيلها للمثقفي الى القارئ ، فما هو تفسيركم لهذا الاهتمام وماذا يضيف ذلك الى مهمة الناقد ؟

* هناك منطلق يمكن ان نرجع رد فعله الى اعتبار النصوص الأدبية مجرد تكرار للخطاب السياسي او الإيديولوجي ، ومن ثم فإن الاهتمام بمناهج نقدية حديثة تعتبر الأعمال الأدبية هامة في حد ذاتها تستطيع تحليل مكوناتها بما لا نجد في الخطاب العامة ، وهو ما يفسر الاهتمام بالمنهج البنوي والتفسي والتوكيني اختياراً أن الأعمال الأدبية لها علاقة معمدة بالإيديولوجية تتعدى الاستنساخ والتكرار الى النقد بما يشكل عبر جدلية الفرد والمجتمع وهذا الاهتمام يعكس ايضاً التحول الذي طرأ على مفهوم الأدب وهو تحول رغم جميع علالاته يظل ايجابياً لأنه يسهم في تحرير الأدب من القبضة المطلقة للخطاب السياسي .

والمنهج لا يحل المشكلة ولكنه جزء من الموضوع وهي علاقة الاكتشاف وتشييد عبر الاسئلة التي يطرحها الناقد ، وامتند اننا لم نتمكن من معرفة أصول هذه المناهج وسلبيات استعمالها يقتضي منا الاهتمام

بتحليل النصوص في حد ذاتها مع عدم اغفال الدلالات المتباعدة في سياقها العلم وتعدد القراءات أيضا مطلوب وبذلك لن نظل علاقتنا بهذه المناهج تقديسية او تعبيرية برمجانية .

واهتماما في المغرب يائى لثبات استقلالية النص الادبي النسبية وهذا شرط في هذه المرحلة باعتبار النص الابنى ونفس الايديولوجية ولا يبعدها ، وهذا ما يفسر الوعى النظري الذى يتبع تفهم الخطوات التى تقطعنها الاعمال الادبية فى سياقاتها وقيمة الحقيقة ولا تصبيع مجرد تقديس او اقتباس سطحى بل تهيا الظروف لاقامة علاقات التمثيل والاستيعاب للذات والمجتمع بكىنية أعمق .

وكل كاتب هو ناقد في نفس الوقت يقطن الحسانية سواء فيما هو جديد او ظرف او فيما اكتسب صفة المركبة ، وهذا لا يعني ان النقد هو الذى يجدد ويتطور الادب ، بل تصبيع الاعمال الابداعية هي التي تفتح الطريق الجديد .

نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة

لمعین بسیسو

عرض : احمد فضل شبلول

لا شك أن المحارب الإسرائيلي لا يعتقد في حربه - مع العرب - على الوسائل السادية المؤلومة من القطع والمعدات العسكرية والالكترونية التي يحارب بها - أومن خالها - فقط . . . ان وراءه تقف اجهزة الاعلام الفხمة واجهزة الدعاية العملاقة لتبرر له كل ما يفعله ، ولتدفعه دفعة هائلة لكي يخوض فنار الحرب بكل ثقة وبكل أيمان بعدلة الذي يدافع عنه .

وفي متيمة كتابه « نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة » الذي خرج عن الهيئة المصرية المسماة للتأليف والنشر (الهيئة المصرية العامة للكتاب حاليا) يتتسائل « معین بسیسو » من الذي يساهم في تكوين عقلية ذلك العدو الذي تواجهه ، هل هم مهندسو الخطط التكتيكية الحربية او البرامج الاستراتيجية . . . والذين قاتلوا النصر في ثلاث معارك وبالتالي ساهموا الى حد بعيد في كسر تلك الهيكل العظيم للمحارب الإسرائيلي بلحم وشحوم الانتصارات المتواصلة حتى أصبح بالنسبة اليهم ذلك القاتلون الشبه حتى . . . وكان أصبح قدر المحارب الإسرائيلي أن ينتصر على الدوام الأمر الذي دفع الى الإمام بيتاهم ما يعرف في دوائر الحرب الإسرائيلية بقاتلون « الكرامة الزرقاء » . . . والتي تعنى بالنسبة للمحارب الإسرائيلي ان لا متاريس بالنسبة له غير امواج البحر الأبيض المتوسط . . . وان الهزيمة في معركة واحدة حتى ولو كانت في المجال التكتيكي ستستمره بالستاكى على امواج البحر .

ومن أجل هذا فقدرة أن ينتصر ، وقدره ايضا ان يدور في حلقة مدرغة من الانتصارات حتى ولو لم تفرض هذه الانتصارات إن تضع دولة المنطقة تأثيرها على جواز السفر الإسرائيلي .

ويجب معين بسيسو على تسؤاله السابق بقوله : لا شك أن المهندسين العسكريين الاسرائيليين قد ساهموا في تكوين عقلية المحارب الاسرائيلي ، ولا شك ايضاً ان خبراء ومهندسي (الكمبيوتر) قد لعبوا هذا الدور او ذاك في ربط الاسرائيلي بأرض — المستعمرة — وهو الذي كان — عبر مراحل التاريخ — غريباً عن المجتمع الزراعي وعن الاحساس بالأرض ، ولا شك ايضاً — وللمرة الثالثة — ان هناك العديد من العوامل الاقتصادية والنفسية تضافرت جميعها لكي تصوغ لأول مرة في التاريخ معاذلة الرجل او المحارب الاسرائيلي وتربطه عضوياً وروحاً بذلك الكيان المنتمي الذي اطلقوا عليه اسم « اسرائيل » .

ويضيف معين بسيسو : غير انتا نركب خطأ فادحاً وربما يكون قاتلاً لو استقطنا العنصر الادبي والفنى من معاذلة تكوين الرجل الاسرائيلي ، ملا يزال الشائع في دوائر المثقفين العرب العليا والوسطى والدنيا ان الادب والفن الاسرائيلي يرتكزان أساساً على أساس دعائية ، وفي اتجاه تقديم وجه مزيف لاسرائيل ، وللعالم ، وهو غير الوجه الذي تظهر به تحت الخوذة الفولاذية كلما مارست جريمة عدوan او قامت باغتصاب قاتلون دولى في الارض المحتلة ، والذي يجب ان نفهمه ونعيه ان الواقع الموضوعى للأدب والفن الاسرائيلي لا يقوم كله على أساس دعائية ولا يقوم كله — للمرة الثانية — على أساس السلعة التي تصنع خصيصاً للتصدير الخارجي ، وبالتالي فالنظرية الاحادية للأدب الاسرائيلي للرواية والقصة والقصيدة واللوحة والفيلم لا يمكن ان يتمخض عنها الا تلك الجرذان او القحط في احسن الاحوال والتي تدب فوق ارتفع مكتبات المثقفين العرب .

ويقرر معين بسيسو ان الادب الاسرائيلي في مطلب تكوينه يهدف اول ما يهدف الى اعطاء المحارب الاسرائيلي ذلك الاحساس بالارتباط (بالوطن) بعد مئات السنين من التشريد واسوار الجيتو فالادب الاسرائيلي في مطلب تكوينه يهدف الى اعطاء المحارب الاسرائيلي تلك الفرحة التي يحس بها الانسان الذي (لم يكن) منتسباً لارض او جنسية او لغة عبر الدهور ، ثم أصبح ذلك المتنمي لارض وجنسية ولغة .. والادب الاسرائيلي — يتوجه اول ما يتوجه الى تقديم ادب وفن لمجتمع اسرائيلي كان اناسه يرثبون تاريخياً ونفسياً بآداب وفنون المجتمعات المختلفة التي عاشوا فيها عبر القرون .. ولأول مرة يصبح لهم ادب خاص بهم .. لذا كانت هذه الدراسة عن الرواية الاسرائيلية المعاصرة — التي يقول عنها صاحبها — ليست غير رأية مفيرة تفرض على الطريق الطويل الذي يجب ان نسير عليه .

وبناء على ذلك يقوم معين بسيسو باختيارات نماذج من الرواية الاسرائيلية في محاولة جادة وشائكة للاقتراب أكثر وأكثر من الاسلัก المكهربة التي يقف خلفها العدو بباباته ونوهات مدفعه وبروایات يائيس دايان وموسى شلبي وبورام كاتيوك ، واهaron ميجيد وبهودا اميهاي .. الخ.

لقد كانت هذه الدعوة التي وجهها الشاعر الراحل معين بسيسو لكتابنا وأدبياتنا سنة ١٩٧٠ للتعرف على ادب وفن العدو الاسرائيلي .. فهل تتحقق ما هدف اليه بسيسو منذ ذلك التاريخ حتى الان ؟ لقد ظهرت اصوات كثيرة بعد هزيمة ١٩٦٧ تندى بشعاع (أعرف عدوك) لاته لا ينبغي علينا أن نقاتل عدوا لا نعرف عنه شيئاً .. وكما يعتقد معين بسيسو فإنه من حق القارئ العربي علينا جميعاً أن نقدم له صورة صادقة وامينة عن الذي يجري في الغرفة السرية داخل الأرض المحتلة .. عن كل المؤامل مجتمعة والتي تصنع عقل وروح ووجودان الرجل العدو الذي نواجهه ويباجهنا .

ولم يكن المقصود بشعار (أعرف عدوك) او بهذه الدعوة ، ان نعرف الحجم العسكري او حجم المعدات والآلات وعدد الجيش .. وما الى ذلك فقط .. ولكن اعتقاد ان هذه الدعوة تتجاوز الشنون العسكرية لتصل الى نفسية المحارب نفسه ، بل ونفسية وتكوين الشخصية الاسرائيلية نفسها ، وهذه المعرفة لأشخاص خصائص هذه النفسية لا تأتى الا من خلال دراسة ما يقدم لهذه النفسية او لهذه الشخصية من ادب وفن وصحافة واعلام ، لقد كان علينا أن نتيقى التذر الأكبر أمام طلابنا لأن يتعلموا اللغة العبرية لكي يترجموا لنا كل ما يكتبه مؤلّف الكتاب الاسرائيليون واليهود ويقدموا لنا الدراسات السيكولوجية عن هذا الأدب وأيضاً الدراسات التاريخية والدراسات الاجتماعية والدراسات المقارنة لهذا الأدب ولهذا الفن .

لقد فعل النظام الاسرائيلي هذا وترجم عن العربية عشرات الدواوين الشعرية وعشرات القصص وعشرات الروايات ومئات المقالات والتي الضوء على النّن العربي والأدب العربي قديمه وحديثه ، لكن يصل الى نهم أكثر وأدق للشخصية العربية المعاصرة التي يحاربها والتي يتعامل معها .

وليس من المعقول في شيء ان تهتم هذه المؤسسة العسكرية الاسرائيلية بكلتنا العربي وبما ينتجه من فكر وآدب وفن للوصول الى نهم نفسية الإنسان العربي ، وفي نفس الوقت نهمل نحن كل ما يتم او كل

ما يدور بداخلها بحجة انتا نرفض هذه الدولة الاسرائيلية او انتا ترفض هذا الكيان الصهيوني او انتا تتجاهل وجوده ، فما اسهل ان نرفض وما اسهل ان نتجاهل ، وما اسهل ان ندير ظهورنا لكل هذه الوسائل والاساليب التي يتم بلوتها داخل هذا الكيان ، وما اسهل ذلك بالفعل ، وما اسهل ان نتصادم معهم بالسلاح وبالعتاد العسكري وان ننتصر عليهم عسكريا كما حدث في اكتوبر ١٩٧٣ ولكن الصعب .. الصعب .. هو الوصول الى هذا الكيان ومعرفة كينية تفكيره وكينية تعامله مع نفسه ومن اين يستمد معتقداته وانكاره .. لقد توقع بعض المفكرين بأن الحرب القادمة مع اسرائيل لن تكون حربا بالسلاح والطائرات والدبابات والصواريخ والتنابل ولكنها ستكون حربا مكرية وثقافية لذا فقد اهتمت المؤسسة العسكرية الاسرائيلية بتدمير مركز الدراسات الفلسطينية لأنها بتدمير هذا المركز انما تدمر نوعا من الثقافة العربية المعاصرة .. هذا هو الطريق الطويل الذي يتحدث عنه معين بسيسو في كتابه هذا ، والذي أوكد على تاريخ صدوره وهو عام (١٩٧٠) .. لقد مضت حتى الان اربع عشرة سنة على صدور كتابه هذا .. لماذا حققنا من انجازات على هذا الطريق .. وماذا مرفنا من الاشياء التي يجب ان نعرفها ، وماذا حققنا لانساننا العربي وماذا قدمنا له على طول هذا الطريق/الصراع ، انتا لو اردنا ان نقسم بدراسة مقارنة وسريعة بين اعمال الروائيين الاسرائيليين والقصاصين الفلسطينيين والعرب ، فانه كما يقول معين بسيسو (لا يوجد في مجال القصة او الرواية العربية ما يمكن ان قول عنه انه قد ساهم في البناء الوجداني والروحي للانسان العربي الفلسطيني) .. ويضيف بسيسو « ان ما كتب عربيا عن الوجه الادبي لفلسطين المحطة من هذا الرواخي او كاتب الفحصة العربي او ذاك لا يخرج عن دائرة الكتابة (من الذاكرة) او احتلال ضرع التاريخ العربي لفلسطين او الريبورتاج المسرحي » .

ان هناك مقوله مشهورة لأحد ملائكة اليونان التダメاء تقول (تكلم حتى أراك) وانتا اقول (ترجم — او انقل — عن العبرية او الانجليزية حتى نراهم) ولكننا عندئذ يجب ان نفرق بين ما هو يكتب لغرض الدعاية والاعلام والتضخيم والتجمسيم وشحن الروح وبين ما هو مكتوب بالفعل ليعبر عن الواقع الاسرائيلي داخل الارض المحطة ليعبر بالفعل عن العلاقات داخل هذا الواقع ويعبر بالفعل عن الاحلام التي يحمل بها المحارب وغير المحارب ويعبر بالفعل من النسبية الاسرائيلية ونظرتها للعالم من حولها وachsen بالذكر — امريكا وروسيا والعرب — باعتبارهم المطهور الثلاثة التي تشكل الرواية الاسرائيلية في تعاملها مع الواقع العالمي ، وفي هذا يقول معين بسيسو « انتا لابد ان تحيط بتلك التجربة التي تتم وراء

الأسلاك الشائكة ، وفي سراريب المختبرات السرية والعلنية داخل الأرض المحظلة ، حيث يتم صنع ذلك السلاح الذي اسمه (الكتاب) فلأول مرة في التاريخ يقوم فريق من الأدباء والمفكرين والفنانين بمحاولة صنع عقل جديد للكائن الإسرائيلي ولأول مرة في التاريخ أيضا يكتب هؤلاء الخبراء في مجال الأدب والفن على عملية غسل الدماغ الإسرائيلي رغم مرور أكثر من خمس قرن (وقت وضع هذا الكتاب) على قيام إسرائيل ، ومن شوائب الثقافة الأجنبية وتلقيب تلك اللطبيعة الجديدة الخاصة التي اسمها « الإسرائيلي الجديد » .

لأننا نستطيع أن نستخلص بعض النقاط من خلال هذه الدراسة التي تدمي لنا معن بسيسو في كتابه (نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة) :

- ١ - في مقال للمعلم الأديب اليهودي ل. أ. يودكين بمجلة (الجويش كرونيكل) التي تصدر في لندن بالإنجليزية يقول (حينما كان الأدب العربي يكتب من قبل الأوروبيين اليهود ، فلقد كان تعبر عن اهتمام اليهود الغربيين بهذا العالم المحدد .. والآن تغير جوهر المسألة كلية ، فلم يعد الأدب العربي يكتب في الخارج ، وإنما أصبح يكتب في (إسرائيل) لقد صار يعبر عن نفسية (الأمة اليهودية) منجزاتها التاريخية ، وخلفيتها الإيدولوجية ، مشاكلها الاجتماعية والثقافية وجغرافيتها أيضا .
- ٢ - إن الأدب العربي الأصيل لا يمكن أن يكتب خارج إسرائيل ، وإن الأدب العربي يكتب أساسا وبشكل رئيسي لإعادة صياغة الشعب اليهودي صياغة روحية ونفسية .
- ٣ - إن الشخصية الروائية الروائية الإسرائيلية الحديثة تصرخ على الدوام بمحاضرة عبرية خالصة تتشكل وتتترع وتتبلور في استقلال تام عن كل رواسب الحضارة الأجنبية الأخرى ، وتنتمي في (الطمار) (الدولة الإسرائيلية) .
- ٤ - أن مشكلة « البطل الإسرائيلي المعاصر » - « البطل » من مواليد ١٩٤٨ - بالنسبة للرواية الإسرائيلية الجديدة هو رأس السنونكي .
- ٥ - أن العدمية جزء من التكوين الأساسي للرواية الإسرائيلية المعاصرة .
- ٦ - أن الصراع مع النازاري يعتبر مضيئه نوقت الإسرائيلي ، وتزيينا للجمد الإسرائيلي ، ولمحمة للإسرائيليين أنفسهم وابعادهم عن العدو الرئيسي الواحد .. الذي هو العرب .

٧ — لقد اعتبر نقاد مجلة (الجويش كرونيكل) ان رواية « ليس من الان ... ليس من هناك » لبيودا ايمهای ذروة ما وصلت اليه الرواية الاسرائيلية القصيرة ، لأن العدو النازى في هذه الرواية قد اغسل وظهر نفسه من كل الماء والصابون؛ ان الالمانى الغربى الجديد قد اغسل وظهر نفسه من كل ادران النازية القديمة .. ولن اسرائيل تستطيع الان ان تصانع — بلا تنازق في اليد — يد المانيا المسولة من الدم .

٨ — ان التطهير يتم بالنسبة للشخصية الاسرائيلية حين يتم غسل الايدي في مياه نهر الاردن .

٩ — من خلال رواية « المذكرة » لهارون مجيد نجد ان الرواية الاسرائيلية تدخل معرك الصراع بين الاجيال اليهودية حيث نجد ان الحفيد اليهودى يرفض اسلوب الحياة التقديمة للبيهود ماداموا يمارسون هذه الحياة فوق ارض غريبة ، والارض الغربية بالنسبة لكاتب الرواية هي اية ارض خارج اسرائيل (فلسطين المحتلة) .

١٠ — ان ادب الاطفال لا يخلو ايضاً من بث الفكر الاسرائيلي الصهيوني ، والذى يسميه معين بسيسو (ادب الحلوى المسمومة) فمن خلال رواية « العالم السحرى لسارة وينجى » للروائية روث رازيل نجد ان ما يثقف الطفل الاسرائيلي هو ممارسة الجنود وان يتعلم الكلمات والرموز السرية وان يكون نموذجه الاعلى في الحياة هو طرزان او شمشون او موشى دايان (او بيجين وشلارون) ..

هذه هي بعض النقاط العامة التي تستخلصها من دراسة معين بسيسو لنماذج من الرواية الاسرائيلية المعاصرة (١٩٧٠) . ترى الى اين وصلت الشخصية الاسرائيلية من خلال نماذج اخرى اكثر حداة من هذه النماذج التي تحدث عنها بسيسو .. والى اين وصل وكيف تمحور نكرها بعد اكتوبر ١٩٧٣ .. وكيف تذكر الان بعد خروج المقاومة ! كيف تنظر البنا وقد انحدر بنا الحال العربى على هذا النحو الذى وصلنا اليه ؟ انتا في حاجة ماسة الى كتاب اخرى من هذه النوعية التى تدمها لنا معين بسيسو ليس في الرواية فقط ، ولكن في شتى مجالات الادب والفن والفكر .. وعلينا ان نكون على وعي تام بنوعية النماذج المتنقلة وعلينا ان نفرق بين الادب الرسمى الاسرائيلي الذى يعبر عن وجهة نظر احادية او وجهاً نظر المؤسسة العسكرية وبين الادب الشعبي او الذى يعبر بالفعل من نكر الرجل الاسرائيلى بعيداً عن التأثير الاعلامي وال العسكري .

(SICK LITERATURE IN A SICK SOCIETY)
TROUSERED APES

القرد المتسول

أدب مريض في مجتمع مريض

تأليف : دنكان وليلز (نيويورك : دار نشر دلتا ، ١٩٧٣)

د. منى أبو سنة

هذا الكتاب المؤلف بريطاني كتبه بعد أن قدم بحثاً عام ١٩٦٦ أسلمه مجموعة من أساتذة اللغة الإنجليزية الأميركيين انتهى بحوار ساخن ولكنه كان خصباً ، إذ أدى إلى مزيد من التعمق للفكرة المحورية لهذا المذكر وهي أن الحضارة الغربية مشبعة في هذا العصر بالعنف والحيوانية ومهمة الأدب تغيير هذا الواقع المنساوي . ذلك أن الأدب في راييه ليس مجرد مرآة للعصر وإنما هو مسئول عن أحداث التغيير . ولهذا يقول هذا المذكر : « إن بحثي في الأدب لا يتناول الجانب الجمالي وإنما يتناول الجانب الأخلاقي والاجتماعي للأدب وتأثيره على الحضارة » .

وتحول البحث إلى كتاب عن الأدب الحديث ، أدب دستونيسكي وللبير كلمن وجون أوزيورن وجاري وبيكت وسالتر وجموعة أخرى من الكتاب المعاصرين لمعرفة ماذا يحدث حين يفقد الإنسان الرواية الحقيقة .

وعنوان الكتاب « القرد المتسول » يقتبس من مبارزة في كتاب الأديب البريطاني س. آس. لويس « محو الإنسان » (١٩٤٣) ، والمقصود به « البطل العنصري » أو « ضد البطل » وهو مماثل

« للمتوحش التبلي » الذى تحدث عنه روسو منذ مائة عام ، او انسان ما بعد الحضارة فى مقابل انسان من قبل الحضارة . والادب المعاصر يعكس الازمة الثقافية فى الحاضر من خلال شخصية « البطل المصايبى » . فنحن نحيى فى عصر مضطرب ، وفيمما مضى كنا نعتمد فى مسارنا على فكرة التقدم ، اما الان فنحن مهددون بحرب نووية وبالثلوث وانفجار سكانى وتنكك الشخصية بسبب التكنولوجيا والايامان بالعلم . وحين يتوقف الانسان عن رؤية المثل العليا فانه يقع فريسة لثلاثة امراض : الجنس والعنف والجنون . وهذا ، من وجهة نظر المؤلف ، هو الطريق الذى تتجه اليه البشرية الان .

ويستطرد مؤلف الكتاب الى ان العصر الذهفى الذى منه تتجه البشرية الى الانحدار هو القرن الثامن عشر ، عصر الكسندريوبوجون درايدن وجونسون وجين أوستن . بل ان بداية الانحدار لا تقت عند حد عصر التنوير . وانما تعتقد حتى عصر النهضة حيث أصبح الانسان مقياسا للأشياء .

وثمة ثلاثة ثورات فى ثلاثة مجالات : ثورة سياسية (الثورة الفرنسية) اي ثورة على السلطة السياسية ، وثورة دينية اي ثورة على السلطة فى الدين ، وثورة ادبية . وكلها تقوم على رفض السلطة ورفض العقل واعتماد على الانفعال ، فتشعار الثورة الفرنسية (الحرية - المساواة - الاخاء) شعار انفعال يتجه الى الجماهير . والثورة الدينية اتجهت الى الخلاص عن طريق المادية الذاتية او الشخصية . والثورة الادبية تقوم في الرومانسية وهي عبارة عن تقديس الخيال ورفض العقل . مثال وليم بليك الذى يعتقد ان العقل هو مصدر كل الشرور ، وجون كيتس الذى يرفض العقل ويتجه الى الاحساس ، ووليم ورزورث الذى يعرف الشعر بأنه « فيض من المشاعر » ، فجيعهم ضد السلطة ومع العاطفة .

والاثلام المعاصرة تروج لبطل وقوع على هيئة قرد على نيط انسان هو معادل لانسان هوبز ، الانسان الذئب .

ان عبادة ما هو بدائي ، وهى امتداد لفكرة « المتوحش البدائى » التى انتشرت فى القرن الثامن عشر ، هي احدى اعراض انحدار الحضارة الغريبة ، ويسمىها المؤلف خريف الحضارة . ويستشهد بعد ذلك بدستوفيسكي بالمعتاره اول من استخدم لفظ « المضاد للبطل » فى كتابه « مذكرات من تحت الأرض » وتنبأ فيه بالازمة الثقافية الحالية . ويشير

المؤلف أيضا الى كل من شبنجلر (انحدار الغرب) وتوينبي (دراسة في التاريخ) وفيفيلر (في انتظار النهاية) وتريلنج (ما بعد الحضارة) ، وكلهم يرددون فكرة انحلال الحضارة الغربية .

اما فيما يتعلق بادب القرن العشرين فيرى المؤلف انه في احضان العلمانية نشأت الوجودية الملحدة وتأسس مسرح العبث ، وكل منها ينقصه الايمان بالله . وقاموا بدعو الى الانتحار الفلسفى والانتحار البدنى وهم الطريقتان المتفوختان امام الانسان .

ولكن هل من سبيل للخروج من هذه الازمة ؟

كما يتصور سكينر ، فكلها تصورات من شأنها ان تدفع الانسان على أنه قرد يرتدى سروالا او انه مجرد مجموعة افعال منعكسة كما يتتصور سكينر . فكلها تصورات من شأنها ان تدفع الانسان الى الاغتراب . والأدب الذى يروج لهذا التصور هو أدب دمئ للبشرية بينما البشرية تنشر الخلود ويستهويها الدوام .

لابد اذن من ادب مضاد ، ادب يهدف الى الخروج من الازمة الراهنة التى تواجه الحضارة الغربية ، ادب ينبذ العلم والمقلانية ويعتمد على العقيدة والوجودان .

وفي رأينا ان هذه الرؤية دعوة الى الارتداد الى ما قبل عصر النهضة ، اى الى القرون الوسطى ، عصر سيطرة رجال الدين والاقطاع . اى دعوة الى تشويب كل من عصر الاصلاح الدينى وعصر التنوير . ان عصر الاصلاح الدينى كان تحريرا للانسان من السلطة الدينية التي تزعم أنها صوت الله ، فترهب العلماء والمفكرون والجماهير . وعصر التنوير ، وهو امتداد للثورة الفرنسية التي جاءت كتتويج لهذا المسار ، اى عصر الاصلاح الدينى . وعصر التنوير ينشد تحرير العقل ، ليس فقط من السلطة الدينية وانما بن كل سلطة ما عدا سلطة العقل .

والسؤال اذن : ما قوة هذه الدعوة ؟

قوتها تكمن في سيادتها على العقل الاوربى كحل للازمة البرجوازية المعاصرة بسبب وعي «الطبقات المظلومة والمضطهدة» . ولهذا فان هذه الدعوة تزيد احلال الفرد محل الجماهير بدعوى انها تتحرك مدفوعة بالعاطفة وليس بالعقل . وهي نفس الفكرة التي يرددھا الفيلسوف الاسپاني اورتيجا اى جاسيت في كتابه «تمرد الجماهير» ويقول ولیامز

هذا الكلام بينما هو في نفس الوقت يدعو إلى نبذ العقل . وهذا التناقض الواضح في موقف المؤلف يعكس مخالفة الشخصية ، اي أنها مجرد استجابة ذاتية لموقف موضوعي . والموقف الموضوعي الذي يتتجاهله وليامز يتلخص في أن عمر التنوير كان تمهيداً للثورة البرجوازية التي يرحب هو نفسه في إنقاذهما من الانهيار . كما أنه قد واكب هذه الدعوة إلى التنوير تقدم علمي وتقنيولوجي ، وإن أزمة الحضارة الغربية الآن ليست في أنها تجاوزت العصور الوسطى وإنما في أنها لا ترغب في تجاوز البرجوازية .

والدليل على أن المؤلف قد تجاهل كل هذه العوامل الموضوعية هو أنه لا يعتقد أن انحدار الحضارة الغربية هو بداية لحضارة أخرى اشتراكية ، وإنما بداية لفناء البشرية ، حيث أن نهاية البرجوازية في نظرة تعادل نهاية العالم .

وهذا الاتجاه نحو الارتداد إلى الأصول الملاضية الذي يكشف عنه هذا الكتاب ، يعبر عن تيار عالمي منتشر الآن . وهو في نهاية الأمر اتجاه غير علمي وتحدد لا منطقى لقوانين التطور .

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة وإعداد : احمد الخميسي

النوع الأدبي — الشكل الأدبي

الادب من الاصل المشرق منه بذلك الواقع . فإذا أخذنا المصطلح ، فيقيسون الأجناس

الأدبية الى : الأدب الروائي ، والشعر ، والدراما . ويعنى بعض الأستانة الآخرون بهذا

الادب بعد أن ظهر في فرنسا في القرن السادس عشر لتحديد الأجناس والأشكال الأدبية التي

وأشار إليها ارسسطو في كتابة المعروف : « فن الشعر » . وقد أفنى وطور هذا المفهوم

كل من « بولو » و « جوتشيد » وكذلك « سوماركوف » انطلاقاً من مفاهيم ورؤى « (الكلاسيكية) ».

وقد قام هيجل بدور كبير في تحديد مضمون هذا المصطلح

وحدوده ، وكذلك بليخانوف ، وبيلينسكي وبشكل خاص في مقالته المعروفة « تقسيم الشعر إلى أجناس وأشكال » .

ويستخدم المصطلح في علم الأدب المعاصر بعدة مفاهيم مختلفة . وينطلق بعض أستانة

الواقع ، وطابع علاقة الفنان

تقسيم الأدب إلى أجناس

(الأدب الروائي ، الشعر ، الدراما) منذ أقدم العصور ، وهذا التقسيم نابع من تعدد

حالات النشاط الإنساني ، ومن ثم تعدد أشكال التعبير عن ذلك النشاط : فمن ناحية

القصة القصيرة الكلاسيكية كمثال ، لوجتنا أنها تتمتع بوحدة بناء فني سواء عند تشريح أو موباسان ، وإن هذه الوحدة قد تكررت في تاريخ تطور الأدب ، وأنها مشرورة بطريقة خاصة في عكس الواقع أي التناقض لحظة محددة ، لزمن محدود ، في مساحة محدودة ،

هذا على حين أن مصطلح من نوع « الجنس الأدبي » يتمتع بسمة التعميم الأوسع ، غير أنه أكثر استقراراً من الناحية التاريخية . ويمكن تتبع تقسيم الأدب إلى أجناس (الأدب الروائي ، الشعر ، الدراما) منذ أقدم العصور ، وهذا التقسيم نابع من تعدد

حالات النشاط الإنساني ، ومن ثم تعدد أشكال التعبير عن ذلك النشاط : فمن ناحية

سنجد أن الأدب الروائي يفطري حالة الإنسان وهو يتفاعل مع الآخرين ، وهو في قلب الأحداث وجرى التعقيدات المختلفة للحياة ، أى أن الأدب الروائي يقوم في هذه الحالة بالتعبير عن حالة الإنسان موضوعياً ، باعتباره جزءاً من كل عام .

اما حينما يتعلق الأمر بالعلاقة الخاصة بالإنسان ، وعذابه الخاص فان الشعر يصبح الجنس الأدبي الذي يعبر عنه في هذه الحالة ، باعتباره « ذات » . واخيراً تتصدى الدراما للتعبير عن الإنسان عندما يكون في حالة « حركة » وفي قلب صدام محدد . وتقود مادة التعبير المطاطة في الواقع إلى اختيار الوسائل الفنية الملائمة لها .

ولا يوجد الجنس الأدبي قائماً بذاته ، لكنه يظهر فقط ويتحقق في الأشكال الأدبية . فإذا اختنا الدراما كجنس أدبي سنجد أنها تتحقق فقط عبر أشكالها الثلاثة (الكوميديا — التراجيديا — الدراما) ، وإذا كانت الأجناس الأدبية لا تتجاوز تلك الأجناس الثلاثة لمن التي أشرنا إليها من قبل (الأدب الروائي — الشعر — الدراما) ، فإن الأشكال الأدبية المترغبة من كل جنس كثيرة ومتعددة ، بلاحظة أن مصطلح الشكل الأدبي أقل اتساعاً من الجنس الأصل . وعلى سبيل المثال يشتمل الأدب الروائي كجنس

في الدراما سنجد أن العامل الرئيسي في تقسيمهما إلى الأشكال هو علاقة ، او موقف الفنان من الواقع ، موقفه من مادة التعبير ، فالفنان الذي يلتقط جوهر الواقع من زاويته المفسحة ، الساخرة ويود أن يعكسه من هذه الزاوية سبتجه إلى الكوميديا ، والمسكين صحيح بالنسبة للتراجيديا .

ومن الملاحظ في تاريخ الأدب أن نفس الشكل كان يكتب عدّة أسماء أو مصطلحات لا تتسم بفارق محددة قاطعة : القصة القصيرة أو الـ « نوفيلا » .. الخ . وسبب ذلك يعود إلى أن الأشكال الأدبية ليست الأشكال المحددة النهائية للأبداع الفنى . فالشكل الأدبي يظل محتفظاً في أحيان كثيرة بلامع وخاصصال الجنس

الأدبي الذي تفرع منه . من الممكن العثور دانياً على ملجم روائي في قصة قصيرة هنا أو هناك) ، فضلاً عن أن كل عمل أدبي ينطوي على ملامحه الخاصة به والتي تفرضها احتياجات الحياة المتعددة وطبيعة المادة التي يصوغ منها الفنان عمله ، أسف إلى ذلك موهبة كل كاتب وقدراته الخاصة ، أى أن للعمل الأدبي شكله الذي لا ينكر ، وبهذا المعنى الآخر ، يتعدد الشكل الأدبي . باعتباره وحدة المضمون وال قالب ، مع الأخذ في الاعتبار الدور الأساسي للمضمون .

على وفرة من الأشكال الأدبية : الملحمة ، الأسطورة ، الرواية ، القصة الطويلة ، القصة القصيرة ، المطافن والتكت ، الخواطر الأدبية ، المثلة والحكم .. الخ . ويشتمل الشعر كجنس أدبي على أشكال كثيرة : الشعر الهجاني ، شعر الرثاء ، وشعر المديح ، وقصائد المناسبات ، والشعر العاطفي ، وشعر التأملات ، وشعر الطبيعة ، وقصائد التربيدور التي ترافقهما الموسيقى ، وقصائد الاغراس ، والنشيد ، والغنوة) بلاحظة أن الأغنية الأوروبية ترقى في كثير من الأحيان إلى مستوى الشعر ، أما عندنا فان الوضع مختلف ، باستثناء بعض الأغاني التي تعتمد على المقصدية .

إن طابع التعبير عن الواقع والحياة ومدى تعقد هذا التعبير هو العامل الأساسي في تقسيم الأدب الروائي إلى الأشكال أدبية ، وعلى سبيل المثال فإن موضوع الملحمة هو الحدث أو مجموعة الأحداث الكبرى التي يعني بها عموم الشعب ، بينما إن المشاهد المستقلة هي موضوع القصة القصيرة ، في الشعر سنجد أن العامل الرئيسي في تقسيم الشعر كجنس أدبي إلى أشكال هو خاصية الشعور بالغير هنا ، فالنشيد هو شكل مشاعر الانصرار والحماس وغير ذلك ، وقصائد الرثاء شكل المشاعر الحزينة .. الخ .

من برج الماء إلى بيت القاضي

محمد الشريبي

وتعنى بهذا فيلمه « برج الماء » وهو يعتبر اهم افلامه المسابقة قبل فيلم « بيت القاضي » ، وان كان كاتب السيناريو هنا هو المحك فان المخرج يظل في النهاية هو مصاحب الرؤية وصاحب الفيلم رغم بدبيهات القوانين التي تحكم صناعة السينما عندنا ، فلتر ماذا فعل المخرج في الفيلمين .

* برج الماء :

حين تنبأ الكاتب المسرحي نعman هاشور هام ٧٤ محلاً في مسرحيته « برج الماء » من جراء سياسة الانفتاح التي اتخذتها الدولة كدعامة لاقتصادنا وكانت السبب الاول في الانهيار التدريجي ، كان قد قدم فيها نموذجاً من المستقبلين « الشيش سلامه » الذي يفتح نجاة ، بعد عقدة صفة بيع جلود ، فبني عمارة ضخمة في

الصادق من الواقع ، يقدر كل هذا فان الفيلم يتناول قضيائنا هامة وفي مناقش ان يقدمها فيما يصرى بهذه البساطة الاسرة . ويطرح العديد من المشاكل التي تصرخ في المجتمع المصرى وتقلل بداخله .

واذا كان تاريخ احمد السباعي المسينياني ينفي اهتمامه بواقع بلده ، جرياً وراء الاسلام الاستهلاكية التي تنسى بمجرد الانتهاء من المشاهدة ، ومجاراة لزوجة تجارية خالصة بقتليه تهربات لم تبدأ بفيلم « عنتر شايل سيفه » او « المسؤول » او « بدون زواج افضل » .. الخ. ولم تنتهي بفيلمه « الاشتباكات » او « نعيمة فاكهة محرمة » ، لانه حتى الموضوع المهام الذي يكتب له القصة والسيناريو والهوار بعلمه الذي وتبينه

بقدر ما يعد فيلم « بيت القاضي » مفاجأة بالنسبة لمخرجه احمد السباعي الذى قدم سلسلة طويلة من الاسلام الهابطة بعد سلسلة اخرى من الافلام المتنوعة التي عمل فيها مساعداً للمخرجين ، ويقدر ما هو عودة الى المسار الطبيعي بالنسبة لكاتب السيناريو عبد الحى أديب الذى يقدم قصة اسماعيل ولـى الدين والتى بها كل المشهيات المترافق عليها في السينما المصرية في اطار جديد يناقش في مبالغة - مقنة وليس نجـه - تفاصيل الواقع الصرى المعاصر والتى لا بد انها خرجت بعد دراسة لذو اوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الحالية تعيد للادهان فيلمه « باب الحديد » الذى يكتب له القصة والسيناريو والهوار بعلمه الذى وتبينه

الذى يتنازع عليها أولاده طبعاً في الاستحواذ بتصحيب أكبر؟ فولادة (عصام) قد فتح بيتها اسفلها ، ويريد أن يحوال المسجد الذى أسمه والده من أجل الاعفاء الفقيرى إلى بيتها أكبر ، ولا يقف طبعه ، فهو ينظر لشقة زوجة والده التي تزوجها مفروشة للسياح العرب الوافدين للإسلام في هذه المنطقة ، وهكذا هو حال أخيه (فوقية) وزوجها (حنف) ، ويقف في وجههم جيما ابن الأكبر (هشام) الإسم العائد المقاد لاهدى رجله في المركزة وزوجته (نادية) حيث يرغبان في العودة لبيت الدجع ، وأمام كل هذا لا يجد الشیخ سلامة بهى الفرار تحت أصوات انفجارات تهوى العمارات حول همارنه .

ولأن الواقع المعاش قد أبلى مصدق نبوة نعمان شاتسور « فقد حدث تغيرات خليل عشرة أعوام بين تاريخ كتابة الفيلم يتحدث عن هؤلاء الذين حاربوا وانتصروا وخسروا الكثي في حرب أكتوبر ٧٣ ، وكانت أهم الأفلام التي تحدث عن هذا الجيل هو فيلم « سوق الأنوبيس » الواقع في الفيلم يدير ظهره لهم ويتركهم وسط التغيرات الاجتماعية التي حدثت بعد توجه الدولة وقوانينها التي سمحت للطفلين والهباشين السيطرة على مقدرات الأمور . وفي « بيت القاضى » لا يستطيع حسن الائتم (فاروق الفيشاوي) الذي طارت ذراعه تكون همه الأكبر هو النساء ،

في الحرب امام المرأة الافتتاحيين وبريق المال ، وبعد أن تغيرت معابر النجاح والصعود ، وبعد أن تهدم منزله بواسطة مالك الذى استنصر أمراً بالازلة فمات والد حسن ، وجنت والدته (ناهد سمير) فهامت في الشوارع تتنفس الbeit المهدى ، فإنه الان يصر بلا وجود ، او بوجود لا معنى له حيث يعمل في ركاب المولد ، ويعيش في أحد الخانق مع راقصة (سعاد نصر) في ضياع جديد ، وهو يتوه دانيا في مummه رجال المعلم النقاش (محمد رضا) الذى يلبس بباس الورع ويرشح نفسه في انتخابات مجلس الشعب ويفعل مثلاً يفعل لصوص الشعب ونهاين قوله، يشتري الأصوات وبشكل على العباد بالكتستور وبالآلة وبالتهديد تلوينا بالقمة العيش .. الخ . مما لا يخفى على أحد ، خاصة واصدقاء المركزة الانتخابية الاخيرة مازالت في الذهن ، ومن الذى يواجهه في الانتخابات مرشحاً ، انه احد ابناء هذا الجيل ، انه رب الخوانكى (أحمد عبد الوارد) المحامي الاشتراكى الذى يقدر حجم اللعبة حوله ، يحدد دوره من خلال توعية وانتشار الناس من هذا الغياب ، وهما الاثنان - الائتم والخوانكى - كانوا زملاء الجبهة مع نالتهم نتها الدفراوى (نور الشريف) الذى يعود والمصارع على اشده بين الطباشيرية بسيطرتها وسيطرتها البوليسية وترانيمها

اهيتها مثل ربيع الخوانكى ، وانصافه ، وفي فرورية رغم وجودها مثل الرائعة ، وينجع لشيخ المصورين (وجيد فريد) في اعطاء الصورة دلالتها ، واضاءة مشادده وقدرته على تصوير الجو العام في الحرارة بشكل طبيعي ، ويصبح من تكرار القول أن نشيد بقدرة مثيلينا فهم يبتون دائما انهم طاقات تحتاج لكتاب مبدعين ومخرجين خالقين ليخرجوا ما بهم من كنوز مدفونة ، وهكذا كان نور الشريف دائما ، ويقت بجواره غارق المنشاوي ومحمد رضا وحاتم ذو الفقار وأحمد عبد الوارث وسعاد نصر ودلل عبد العزيز وشويكار ومهالى زايد ونادر سليم وحافظ أمين وشعبان حسين وعلى عزب .

ويعد ..

هذا فيلم يثبت أن بمصر فنانون قادرون على صنع فن جيد وجاد ، تحية لخرج الفيلم ، وكاتب السيناريو والهوار والتوجه الفني سامي شلبي ، ولجهود العاملين في الفيلم الذي يختلف بالتأكيد عن كل أفلام المخرج ، والذي نود أن يكون بداية صحيحة للتجاه نحو فن يهتم بقضايا الناس .

هذا النسبي المشابك من الأحداث الزاغقة تصرع الانكار الهامة حول قيمة العيش وأهميتها ، عن الديمقراطية وضرورتها ، عن الجماعات الدينية وتطرف بعض رجالها والتي تتخذ الدين ستارا مظهريا دون اهتمام بجوهره الحقيقي ، عن اهتمام الناس بالثقافات بسبب انعدام الاهداف ، عن الشعور بالانتقام الذي يتراجع أمام تفاصيل الاحساس بان الوطن لم يعد لجماهير الشعب بل لفئة منه تنهب الكثرة وتنسلب حياة الفاللية ، وتحميها ترسانة قوانين تزيد من فقر المفرد . وبالرغم من التشابهات الدرامية مع مصادر أخرى ، الا ان الفيلم لا يفتقد في النهاية صدقه وواقعيته رغم بعض التناقضات غير المنطقية كأنهار فتحي الكامل بكل ما يحدث حوله ، والنقطة في رسم الشخصيات ، الا ان احمد السبعاوي ينجع في تجسيد هذا العالم ، ومعتمدا على سيناريو محكم لمعبد الحى اديب وهو ابر سبط ينافش مشاكل معقدة ، وان ظلت بعض الشخصيات هامشية رسم المهر وبذخها الساحر ، وبين الوطنيين الدافعين عن حق الشعب المضائعا من أجل حياة أفضل ، يعود فتحي بعد هجرة أجبارية خارج الوطن ، حيث لفتو له تهم الشهيرة ودسوا له المنشورات وسجنهوه من أجل ذلك هامن ، ولكنه من هؤلاء الذين يعبرون الملايين الاول والآخر في الوطن مهما كانت المعاناة فيه ، ومهما كانت مجرد الحياة الادمية البسيطة غير ممكنة وسط تفاصيل الاوضاع ، وهكذا هو يمسو بيكشف ان الواقع لم تتفق مظاهره فقط بل وتفت سلوكيات الناس وتفريحات المعابر التي تحكم والقيم التي تسود ، ويعرف تدريجيا ان المعلمة سمية (شويكار) زوجة أبيه بعد ان دبرت جريمة قتل أبيه في الحمام قد تزوجت مسولا في الموليس (حاتم ذو الفقار) واستولت على البيت وحولته الى موكانة تعيش فيها مع اخوها انساك (دلال عبد العزيز) ، يعرف فتحي ان المعلم النقاش ومسؤول الشرطة واعوانها وراء كل هذا ظهرا واستغلالا ، وداخل

الحلاج .. مجذوبًا نحو النور ..

ناصر عبد المنعم

يحب قيس النور المتهيئ في قلب الصوق . فهو يقول :
الشر استولى في ملكوت الله
حتى

كيف أفسر العين عن الدنيا
الا ان يظلم قلبي !
وللشّر عند الحلاج دلالة
اجتماعية محددة هي رسالة
الشّبلي :

الشر
ماذا تعنى بالشر
نحبب الحلاج :

نفر القراء
جوع الجουس
في أعينهم تتوهج الناظ
لا اون منناها

وينجذب أنحلاج الى الناس
في اختيار واضح يدعوه الى
ماندنه ، وهو في سبيل هذا

والمسرحية نيدا من حيث
يبدأ الحلاج في مزج مواجهة
الصوفية بالام الناس ، رافضا
مجانية الدنيا في زمن استولى
فيه الشر وتمكن ، منفردا
وسط الجماعة الصوفية
باحساس مختلف للحلول .
ولذلك النور الباطن الذي
يتخلّهم ويرون فيه درب
الخلاص ، وهو سر يكشّف
ويعزل مكتشفة عن الكون
الحال بالشر .

يقول « الشّبلي » مديق
الحلاج :

الشر قديم في الكون
للشر اريد بن في الكون
كن يمررك ربى
من ينحو من يرددى
لكن الملاج يصر على ان
هذا الاعراض من الدنيا وقد
ت يكن منها الشر اىما هو افلام
سجين وحوكم بسيبها !

في الذكرى الثالثة لرحيل
الشاعر « صلاح عبد الصبور »
(اكتوبر ١٩٨٤) يعرض مسرح
الطلبيمة السهرة المسرحية
« الكلمة وألوانها » ، وهو
عنوان يدفعنا الى تصور لها
تمثل بانوراما لحياة وشعر
وأعمال الكاتب الدرامية ،
ولتكنها جاءت بالتحديد اختصار
لمسرحيته الشعرية « مأساة
الحلاج » ، التي يتناول فيها
حياة « الحسين بن منصور
الحلاج » ، الذي ولد هوالي
منتصف القرن الثالث الهجري
وأنجّه في شبابه نحو الصوفية ،
ولنقى خرقتها التي ترمي
للانفلات عن الدنيا والفناء
في الجماعة الصوفية ، ثم
اختلف مع صوفية عصره وأخذ
في الاتصال بالناس والتحدث
اليهم نابدا خرقنة الصوفية ،
مجماً حوله المقرباء في محاولة
لبث الآراء الاصلاحية التي
سجين وحوكم بسيبها !

لا يمكّن في دفع أي ثمن حتى
لو كان التخلّي عن خرقة
الصوفية ، فهو يقول :

أنوى أن أنزل للناس
واحدتهم عن رغبة ربى
الله قوى . يا أبناء الله

كونوا مثلك
الله فمول . يا أبناء الله
كونوا مثلك .

الله هزير يا أبناء الله
ويصلّي الحلاج بالناس
الغريه والقراء يعلمون على
العقل ينقبض عليه ويقاد إلى
السجن ثم إلى المحاكمة متهمًا
بالمكفر والزنادقة والمعصيّان
ويُبْلَى بدور الفتنة عند العامة ،
والمعرف للحكام والاتصال
باعداء الدولة .. وفي محاكمة
يحضرها جموع القراء يطرب
عليهم القاضي أن الحلاج كافر
يتهدّى عن تجلّي الله له ومن
حلوه في جسده ، وإن حديثه
عن الفرق ما هو إلا قتاع
كم يخفي كفره بالله .

وبهذا يصوب الحكام
أخطار اتهام الحلاج ، وينجحون
في ابعاد الناس عنه ، بل
ويذفونه دفناً نحو أدانته
والاشتراك في الحكم عليه على
نحو ما يزيدونهم هي حتى
يسود القول بأن العامة قد
حاكت الحلاج ، ورات قتلها !

أما عن المعرض الذي تم
تقديمه فهو ليس
أداءً للنص ، وإنما هو
اختصار اعتمد على تكثيف

الشخصيات وعرضها ، فمثلاً
تم استبعاد شخصيات مثل
« إبراهيم » ، ودمج بعض
ما يقصه ويفيد في تحرير
الحدث وفهمه في دور « الشبلين »
صديق الحلاج ، بالإضافة إلى
اختصار عدد من الجمل
والكلمات وضغط المشاهد .

وقد جاء اختصار بعض
المشاهد وأهمها مشهد « الناس
والحلاج » ليؤثر على رؤية
الشاعر في بنائه للشخصية
« الحلاج » وعلاقته بجموعة
القراء والتي في سببها لقى
نهايته المأساوية ، وخلفت
 منه شخصية تراجيدية من
الطراز الأول .

* الموسيقي
جاءت موسيقى المعرض
التي وضّعها « محمد جاد »
ضعيفة ، حيث اعتدت أولاً
على أيقاعات خرجة بشكل
« خطب » عال ومزمع إلى حد
بعيد سلب الموقف الدرامية
قوتها ولم يخدمها ، كما
اعتنت ثانياً على لحن القدمة
والنهاية الذي يؤيّده « الناس »
ويصفون فيه كيف أدانوا

أدى دور الحلاج ، لو حدث
لكان أفضّل من « لهشام
جاد » الذي يفتقد لامكانية
الفناء الفردي ؛ إن الموسيقى
والالحان في مجملها لم تنبع في
تخل نسخ العمل ، وبدت
عنصرًا خارجاً عنه وغير
متجانسة معه .

* الديكور:

لم ينطّح الديكور الذي صمّمه
مصطفي الشرقاوي حدود
تقديم تفسير بسيط للنص
المسرحي حيث اعتمد على
مساحة أمامية خالية ضمت كل
المشاهد ما عدا المحاكمة
التي جرت في الخلفية في إطار
تكوين من مستويات متدرجة
في علوها لتحقيق السيادة
للناطق وللسلطنة المركبة له
والأعلى منه والمتمثلة في
الشخصية المقمعة .
و فيه تجرّد يتوافق مع رؤية
المخرج ، حيث تكتسب مأساة
الحلاج امتداداً يتجاوز حدود
الزمانية والمكانية .

* المثلوثون

أجاد « محمود مسعود »
أداءً شخصية « الحلاج »
بقدرة وافحة ووعي وتميز
ببساطة الأداء والإعتماد عن
المبالغة ومحاولة استبطان
الإحساس ومواجد « الحلاج »
المختلفة وجاء تعبيه الخارجي
« الجسدي » تعبيراً راقياً
عن هذا الاستبطان ، أما
« سامي معاوري » (أبو همر)
و « محمد دردير » (ابن
سيمان) فلم يفصحا حداً فاصلاً
بين الأداء البريختي المعتمد
على ابتعاد الممثل عن

الشخصية التي يلديها
ابعداً نقياً « محسوباً »

بهذ تعرتها ، وبين السفرة
ال الكاملة وعدم تجسيد الشخصية
بأبعادها المزروعة .

فجاء مشهد محاكمة الحلاج
هذا كاريكاتيرياً مسييناً .

* الاخراج

إذا كان مشروع « الكلمة
والموت » في بدايته قراءة
مسرحية « لمساة الحلاج »
فأنا قد شاهدنا مرضاً مسرحياً
في النهاية .. ولهذا فإن
العرض متخط في حالة وسطى

المسرحية داخل إطار العرض ،
رغم أهمية علاقتهم - درامياً -
بالحلاج وانتهاداً بموتهم منه
في المحاكمة .
وهذا لا يلغي وجود
مشاهد جيدة ولحظات مميزة
في مشاهد اقتتال الحلاج
في المحاكمة ، وفي مائدة الحلاج
مع القراء ، وفي شخصية
المقنع القابع فوق القاضي ..
كما لا يلغي التوظيف الجيد
للأصوات وخصوصاً في مشهد
(الزنزانة)، وتحقيق التنويرة
في الانتقال من مشهد إلى
آخر .

بين مجرد القراءة المسرحية
و بين التناول الإخراجي
المسرح ، وهو لا ينبع المخرج
« أحمد عبد العزيز » فقد
ظهر بجودة في أعماله السابقة
المتميزة للمسرح الجامعي .
ولكننا في الكلمة والموت
نحس فرائنا « مسرحيًا »
وسكوننا في بعض مناطق العرض ،
بالإضافة إلى أنه لم يستخرج
كل ما في النص من امكانيات
درامية ، فجاء مشهد الافتتاح
مسييناً وغاب الناس « جموع
القراء » عن الرؤية

القصة المغربية بين المحاولة والتجاوز

أحمد اسماعيل

التجربة القصصية العربية ، والغربية بالذات يعود الى الواقع الموضوعي او الى مجرد التقليد . والجرى وراء الاشكال المستجدة والتقليдов الطارئة ؟

وهكذا تتفرع الاسئلة ، وتتشابك حول النشأة وما اعتبرها من تأثيرات، حيث يكشف عن ذلك الواقع الدراسات التطبيقية لاهم الكتابات التي ظهرت في العقد السبعيني - احمد بوزقور - احمد المديني - احمد بوزقور - محمد عز الدين التازى - محمد المديني - احمد بوزقور محمد الهرادي - مصطفى الشواوى - محمد العياشى . « بهذه القصص جديدة بعدها معان - فهي جديدة لأنها تعبير عن الواقع متتحول وجديلاً وتحاول استيعاب جدلية المتنامية ، ولهذا فهي تنتهي الى الواقعية الجديدة التي تقوم على ثلاثة مدارك أساسية هي نفسها العناصر الثلاثة التي يحتويها هذا المصنف من المقصص :

* اعتبار كل حدث او موقف ذا دلالة اجتماعية او ذهنية . * العنصر الرومانسي الذي يكشف صفات الفروسية

تحرير مجلة آفاق المغرب ، عددها الخامس حول القصة المغربية وقضاياها . فالسؤال المطروح على المهتمين بشئون القصة المغربية، كما يطرح الناقد ادريس النقاورى « هل عدنا قصة قصيرة في المغرب » ؟

والاجابة طويلة ومعقدة ، « فلا يجادل أحد في أن الرياح الفكرية التي هيئت على العالم العربي ، وتسربت إلى بنائياته الاجتماعية بعد أن اخترقت الحواجز والحدود الجغرافية وغيرها ، كانت ذات تائير ، وفي أنها وجهت كثيراً من الأعمال الأدبية والفكرية ورسمتها بطبعها الخاص ؛ فظهرت لدينا القصة المباسانية والتشيكوفية ، كما انتشرت عندنا قصص تستوحى الكثير من تجربة هيمنجواي وجويس وفولكنر ثم توالت قصص وجودية ورسالية وقصص واقعية الشراكة وواقعية جديدة ، ولكن الجدال حول مصدر وطبيعة هذه المدارس والمذاهب : فهل تعاقبها في

* « ان اثاره ما يمكن ان يسمى بازمة الثقافة ، يعني في المفهوم التاريخي ، ان هناك عينا بالمازق الحضاري الذي يوجد فيه العالم العربي والقررة الراهنة نتيجة عوامل داخلية وخارجية . وما الجدل الذي يدور منذ بداية عمر النهضة حول الاصالة والمعاصرة والشرق والغرب ، وما الانتصارات والنكبات المسجلة منذ قرن ، .. الا مظاهر من مظاهر تحول بطيء يجري في اعمق المجتمع العربي . من هذا المنظور فإن الادب الاصيل ، باعتباره من مكونات الحقل الثقافي ، يوجد في بذرة المrazع لانه يطرح عيناً مكناً على المستويين الاجتماعي والسياسي ، يتصدى لنقد الواقع وتمريره النقاشات ، ويعمل على خلق دينامية التغيير الذي تعيشه الطبقة المهيمنة ، التي تصدر عن وعي زائف ، (نهاية العالم) لا (نهاية لاستقلالها) حسب تعبير لوكانس .

غير هذا التحديد ، يقدم الاستاذ احمد البيوري مدير

ترى ما هي الكتابة ان ..
وعن اية مادة واقعية تبرر ؟

يجيب القاسم « الكتابة
بعضن كالسرير في حل النام !!»
* ليرالية قصصية .. أم
تحرير للبداعية :

اما شهادة الميلودي فتعمق
الى الاجابة عن السؤال
الابدي .. ما القصة ؟ ولكنها
الاجابة المستحيلة - « ومع
ذلك فان لدينا جبينا فكرة
او احساساً مما تكونه
القصة » .

والسؤال هل يكفي هذا
الاحساس لكن يكتب المرء
قصة - نعم - يقولون
الميلودي « اذا كان يتتوفر على
حد ادنى من الموهبة » !

ان المهم بالنسبة للابداع
هو تشجيع الاختلاف وتغليطه
والدفع به الى اقصى حدوده .
وينتقل الشاهد الى سؤال
آخر - عن اى شيء يكتب
الكاتب ؟ يقول هنري ميلر
« عن شيء واحد فقط . انه
يكتب عن ذاته » .

وتنظر الشهادة غارقة في
ذاتها - ملمسة الطريق الى
موضعها ومطالبة بذلك
الليرالية « التي لا تصلح
سوى في مجال الابداع - بل
انها ضرورة لمارسة الابداع
- وللتغلب على السلالية
النقدية والقصصية ، شريطة ان
نساعد الكاتب بالنشر
والمناقشة - بعيداً عن كل
تعسف نظري » .

الكاتب المغربي حتى يصل
الى « عمق لحظة الكتابة »
حيث يتليس الكاتب دور الخالق
« انه يخلق الشخصوص ويجعلها
تتحرك في مسار سرى ينظم
اليته » اما المساائر ومحاولة
الوعي والتواجد فيبيئة اجتماعية
ما ، والتأمل الصافي او القلق
او المعاناة اليومية ، فالكاتب
من يرتقي كل ذلك لكنه يوجه
هذه الامور لصالح حضور
عميق متزكي للشخصية ما » .
ولكننا عندها نتأمل تشخيص
التازى ، نحار في استخلاص
اجابة محددة فهل هي ان
سيطرة الكاتب على النص
القصصي .. أم أنها خطوة
الراوى لدى الكاتب ؟

* شهادات :

وبالاصفاف الى خمسة قصص
يحتويها العدد الخاص ، وعشرة
دراسات لواقع القصة القصيرة
ثاني شهادتي القاسم احمد
بوزفور والنمساد الميلودي
شفهم .

ففي شهادة بوزفور يحكى
قصة الاعماق - فهي « ليست
شعرا » « وليس دراما » -
ولكنها من لغة تنسج وتخبر
ومحكم علىها بالفعل والفاعل
والحال ؟

وفي محلولة مستعصية للشرح
ابعاد هذا الوجع - تبقى
شهادة القاسم .. « كلا ليس
رضا ولا ثورة ولا تصفيلا ولا
اصالة ولا ولكن في بيدي
 النار وهذه القصة صرافي
التجدة ليست صيحة المخاض
ولا حشرجة الاحتضار » .

والبطولة والتجل في الانسان
الصادى .

* التأثر بالادب والفلسفة
وال الفكر الاشتراكي (العلمي)
او السياسي .

هكذا يخلص الناقد ادريس
الناقوسى بهذه السمات العامة
واللامع البارزة لطبيعة القصة
في العقد الماضي .

* المستوى بين الكتابة
والكاتب :

وفي المنظور الثاني تطل
رؤية الناقد محمد عز الدين
التازى ، في محاولته النقدية
للتبني على اغنى المستويات -
وهو الراوى سواء في القصة
المكتوبة او في المتنى على
المسواء .

فالراوى « كما هو معروف
في الحياة اليومية هو كل انسان
ينقل لنا معرفته عن عالم ما » ،
مستخدما كل الوسائل التعبيرية
من لغة واشارة ووصف
وتشخيص وتناول بين ضمائر
الحكي وتخيل للمستبع المخاطب
- اما في الاعمال القصصية
والرواية فهو يتواجد داخل
النص في وضع الشكالي ولا
يتحدد وجوده الا من خلال
علاقته بالكاتب ، تلك العلاقة
التي تتراوح بين ان ينسوب
الراوى عن الكاتب في تقديم
رؤيته للعالم او ان يحقق
استقلاله في الوصف التشخيصي
وامتلاك معرفته الخاصة ، وان
يتبدل الدور مع الكاتب في لعب
الحضور / القياب .

ويضع الباحث متنبئاً ذلك
الصوت الكامن في اعمالي

في ذكرى السنطاطي .. غاب أهل الفن

مصباح قطب

وهو هنا يبتعد كثيراً عن التسطيح والتشنج ويمد إلى المقامات الرفيعة والتعبير المناسب لشخصه مشاعره الوطنية .

وفي النظرة الأخيرة فإن ظاهرة السنطاطي /أ.م كلثوم ومعها زكريا عبد هي ظاهرة أدبية موسيقية بارزة تحتاج إلى المزيد من تسلیط الأضواء .

اما - د. سمية الخولي - رئيسة الأكاديمية الفنون ، فقد انتسب حديثها هرول بعض الميزات الموسيقية لاحسان السنطاطي ، من خلال «الحننا» متقدعاً له درستها الأكاديمية ، تبين منها هرصه على المقامات العربية حتى تلك التي هجرها المعنون وبعث الروح والحيوية في تلك المقامات .

* وقد احتل مقام «الهزام» المرتبة الأولى في استخدامات السنطاطي الموسيقية « سلوا قلبك » ليحل نموذجاً لهذا المقام » * يليه مقام « الرصد » في المرتبة فقد احتل ١٥ لمنا من القائمة .

وقد كان السنطاطي - غير كونه بدماء - مسلقاً يقرأ ويسمع ويتأمل وينتسب كلماً ، لذلك جاء نفسه نابضاً حيا بالحس والتعبير بعيداً عن الابتذال والابتذال ، ولم يكن الطريق سهلاً للتحقّق أعمال هذا الفنان طريقها الحريري إلى المدى المستحب المزبور لتتحققها الأشارة وكانتها ثمينة العب الفسال التي افتدها العرب في واقعه فسمى إليها في شدو فنانيه الكبار .

ومنذ نفت أ.م كلثوم برائعتها - رياضات الخيام كما تقول د. نعمات قصرت المسافة بين القصيدة والانسان العادي وأكد هذا المعنى ما تلاها من قصائد شاعت وتركت بها الجماهير « ولد الهدى » مصر ، الإطلال ، اراك مني الدمع ... »

* ولم يستكن السنطاطي إلى هذا المدر المديد لإثنان اليام والغرام فقط بل كان له في الاناشيد الوطنية باع وسيق « نشيد الجامعة ونشيد الشباب » .

في فترة الالق الاولى التي صاحبت النهضة الوطنية برزت العنان رياض السنطاطي مع شدو ام كلثوم ابداعاً في اطار حركة ثانية ولقاء وهمسية ، جاءت كرد فعل للاحتلال البريطاني ولط رسول سنوات التخلف والتعجر .

و يوم ٧ اكتوبر المافق وافق الذكرى الثالثة لرحيل الموسيقار رياض السنطاطي ، واهدته وزارة الثقافة في هذه المناسبة شهادة تقدير - متأخرة - لما أسداه للفن وللتقاليف الموسيقية والفنية في مصر ، وفي إطار الاحتلال بالذكرى ايضاً ، اقامت جمجمة أصدقاء السنطاطي مفلاً بقاعة سيد درويش بالهرم ، الفت فيه د. نعمات فؤاد - نافلة رئيس شرف الجمعية - كلمة دارت هرول مفرزى الاحتلال يذكرى الفنان ، وأوضحت أن ذكرى المبدعين ليست منتها لطفوس رثائية وشكليّة ولكنها فرصة يجدد فيها المصدق والشعب نفسها ويعيدان حبيبهما باستلهام ونشيد الشباب .

* وبعد ذلك ياتي المقام الشهري « البياتي » والذى ظن الكثيرون - ولا يزالون - انه الأكثر شاعراً وسلامة للذوق المصرى بتراثه الوجـданى الزراعى الذى يشكله الفقـ المفتوح والنـتـ المفروض فى الأرض .

* أما عاشق السنطاطى « للنهاوند » وهو المقام القريب من النـمـة الغـربـى ، فقد كان استخداماً حـائـلاً ذـا مـلـسـنـيـ مـجـبـرـ ومـمـتعـ بمـقـدرـةـ عـالـيةـ منـ المـاحـفـاظـةـ عـلـىـ اـسـتـمـارـةـ الـاستـخـادـ المـجـمالـ وـالـتـعبـيرـىـ ،ـ نـ خـالـ المـورـوثـ العـربـىـ وـلـقـتـ دـ سـمـحةـ إـلـىـ اـفـرـافـ المـسـنـطـاطـىـ مـنـ مـعـينـ الـفنـ الشـعـبـىـ فـيـ بـسـاطـةـ اـخـاذـ تـكـشـفـاـنـ الـغـنـيـتـهـ الشـهـيرـتـينـ (ـعـلـىـ بـلـدـ الـجـبـوبـ وـدـيـنـيـ)ـ وـ (ـ اللـيلـهـ عـيدـ)ـ .

* ومن طول ما سمعنا عن اسحاق الموصلى وزرياب وغيرهما ، دون ان نرى اثراً للدرس التقدى لاعمالهم في

جانب فنى ..

وـ جـانـبـ الـإـادـهـ الـفـنـىـ فـيـ الـاحـتـفالـ تـكـلـلتـ بـهـ فـرـقةـ اـمـكـلـثـومـ لـلـموـسـيـقـىـ الـعـربـىـ بـقـيـادـتـ جـبـنـىـ ،ـ حـيـثـ أـدـتـ مـقـطـوـعـةـ مـوـسـيـقـىـ لـلـقـيـدـ اـعـبـتهاـ اـفـانـىـ لـاحـمـدـ اـبـراهـيمـ وـتـوـقـيـتـ فـرـيدـ وـاجـلـ الـتـيلـاـوىـ وـالـجـمـوـهـةـ ،ـ عـداـ عـزـفـ مـقـرـدـ عـلـىـ الـقـانـونـ لـمـايـسـةـ عـيدـ الـفـنـىـ (ـ الـحبـ كـدـ)ـ بـمـصـاـبـحـةـ الـكـونـتـرـابـاسـ وـالـأـيقـاعـ .

مـجـرـدـ تـسـاؤـلـاتـ فـيـذاـ ماـ نـحـيـنـاـ جـانـبـاـ الشـكـلـ

التـقـرـيـرـىـ لـلـاحـتـفالـ فـيـماـ نـكـبهـ فـسـوفـ نـجـدـ اـنـسـنـاـ باـزـاءـ هـدـةـ مـلـاحـظـاتـ هـامـةـ :

* فقد تـلـفـ عنـ الـحـفـلـ رـغـمـ الدـعـوـاتـ الـجـانـبـيـةـ وـالـتـلـيفـيـوـنـ -ـ الـكـثـيـرـونـ بـمـاـ فـيـهـمـ أـهـلـ الـاخـتصـاصـ ،ـ وـهـمـ الـمـخـنـونـ وـدـارـسـوـ الـمـوـسـيـقـىـ وـالـمـطـبـيونـ -ـ وـمـعـمـ اـحمدـ الـسـنـطـاطـىـ نـفـسـهـ -ـ بـمـاـ يـعـكـسـ حـالـةـ مـنـ الـعـبـثـ الـفـنـىـ الـذـىـ شـفـلـ اـهـلـهـ بـشـكـلـ لـمـ يـسـبـقـ لـهـ مـثـالـ ،ـ وـلـعـلـهـ رـدـةـ اـلـىـ عـمـرـ فـنـونـ الـحـانـاتـ اـبـانـ الـحـرـبـينـ الـأـولـىـ وـالـثـانـيـةـ الـمـالـيـتـينـ ،ـ اـمـاـ الـمـاـنـقـشـاتـ الـجـادـةـ وـمـحاـولـةـ الـتـرـيسـ وـالـنـفـصـ وـالـتـنـفـيرـ فـاـمـ لـاـ يـرـدـ عـلـىـ خـرـيـطةـ عـصـرـ الـفـنـانـ اـطـلاقـاـ .

* واـذاـ كـانـ رـيـاضـ الـسـنـطـاطـىـ يـمـثـلـ -ـ فـمـنـ جـيلـ كـاملـ مـنـ الـبـدـعـيـنـ -ـ مـرـحلةـ الـابـدـاعـ الـكـلاـسـيـكـىـ الـتـىـ تـصـاحـبـ بـدـدـ الـشـورـاتـ الـبـورـجـواـزـيـةـ عـادـةـ ،ـ فـانـ الـمـارـدـ يـقـاسـيـ مـتـىـ وـأـيـنـ يـاتـىـ تـرـفـ بـصـيـاتـ هـذـهـ الـمـرـحـلـةـ وـقـدـ اـنـحدـرـتـ بـفـنـهـاـ وـضـجـيجـهـاـ إـسـفلـ مـنـحدـرـ «ـ مـنـ آمـ كـلـثـومـ لـعـدوـيـةـ ،ـ وـمـنـ طـهـ حـسـينـ الـمـصـطـقـىـ مـحـمـودـ وـمـنـ عـلـىـ مـبـدـ الـرـازـقـ إـلـىـ الشـيـخـ »ـ !! ..

* الـلـاحـظـةـ الـثـالـثـةـ وـالـآخـرـةـ تـدورـ حـولـ فـرـقةـ آمـ كـلـثـومـ (ـ وـنـظـيرـتـهـ الـمـوـسـيـقـىـ الـعـربـىـ)ـ وـقـدـ كـانـتـ نـشـانـهـاـ ردـ فعلـ فـنـ مـيـاثـرـ الـلـانـسـيـاـبـ الـهـائـجـ لـاـغـانـىـ

الهدر والجنس والاتحطاط
والهوان التي ارتشتها الطفولة
مسماها ، فكان طبيعياً للفرقتين
ان تعيدا تقديم أعمال محمد
علمان وسيد درويش وأبوالعلا
محمد وعلى محمود وسلمة
حجازى وعبد الوهاب وأم كلثوم
والسباطي لواجهة التيار
العانى للنسطوح ... الا ان
الامر للأسف وقد هند هذه
النقطة ولم يبتعداها الى محاولة
خلق « المنيعة الشعب »
الجديدة ، تلك التي تستثنى
المهم وتثير الافق والوعي وتيد
حلب الود بين تيار المقدم وبين

النبط الواعد لحلم بالشعب
والعدل آت لا محالة .
والراز يتساءل: لماذا يحال
بين هذه الفرق وبين تكوين
كواذر موسيقية خاصة تعكس
على كلمات شعراً أمثال أحمد
نعم وكمال عمار وفؤاد حداد
والابنودي ومهد الرحيم منصور
... بل ومحمد درويش
وسعدى يوسف وصلاح
عبد الصبور وحجازى ...
وذلك حسلاً لأشكالية المزاج
والمحاصرة التي يلوكيها المثقفون
سباح مساء دون ادنى قدر
من المشاركة في حلها نهلاً

ايجابياً وفتناً وأدباً خلطاً
يسقطهم اصرار الشعب على
الغفل والسلام والحرية ؟
« هل من العيب ان تغنى
الموسيقى العربية عن رفيق
الخيز والصالوٰن والطلبة
والظاهرات والشكال المتلقى
العاطفى الواقعية والمستبرة
الى آخره ؟
ان المرأة لا يهار كثيراً في
نفسه انصarak الشباب الذى
بدأ متحمساً للغاية لهذه الفرق
ـ عنها الى الانداد النفسي
قوطاً وياساً في انتظار المفنة
لم تأت بعد .



قرىباً

العدد
الرابع
من

كتاب الهمزة

محنة التعليم

في مصر

د. سعيد اسماعيل على